Limbajul culorilor
şi al formelor

EB

ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR

Dr. DAN MIHAILESCU

Limbajul culorilor şi al formelor

Editura ştiinţifică şi enciclopedică

CUVÎNT ÎNAINTE

Prin reliefarea trăsăturilor esenţiale din fizionomia lucrării, prefaţa are menirea de a media înţelegerea dialogului între autor şi cititor. Fiind o imagine într-o conştiinţă-oglindă, prefaţa nu poate fi despuiată de o anumită doză de subiectivitate. Iată de ce ea impune celui care o întocmeşte o mare responsabilitate în efortul lui de informare şi obiectivitate. Cititorul rămîne în ultimă instanţă judecător nu numai al lucrării, ci şi al prefeţei respective.

Abordarea de către Dan Mihăilescu, din vasta arie a domeniului estetic şi extraestetic, a problemei limbajului culorilor şi al formelor, încercarea de elucidare a acestui limbaj şi a caracteristicilor lui principale, sînt un act de cutezanţă. El poate fi situat pe aceeaşi temerară, dar sinuoasă linie istorică, a decodării scrisului cuneiform sau hieroglific, într-un sistem comprehensibil. Deosebirea constă însă în faptul că, în descoperirea cifrului, efortul genial al lui Champollion, de exemplu, a constat mai ales în formularea şi precizarea unor reguli ale transpunerii şi traducerii, în determinarea unei programări pe care o poate folosi şi un creier electronic. Traducerea unui limbaj artistic însă este în funcţie de numeroase variabile ce depind, la rîndul lor, nu numai de contextul social-istoric al informaţiei, ci şi de particularităţile individuale ale creatorului şi receptorului. Valoarea artistului constă în făurirea unei noi şi originale forme de expresie, a unei anumite viziuni estetice, a unor alese sentimente şi aspiraţii axiologice. Iată de ce descifrarea stiintifică si obiectivă a artei are un

specific de altă natură în comparaţie cu decodarea unor sisteme simbolice, hieroglifice.

Autorul este conştient de greutăţile pe care le-a avut de înfruntat. Dificultăţile nu ţin numai de vasta întindere a obiectului ci, mai ales, de faptul că, în cazul limbajului artistic, înţelegerea, decodificarea expresiei ne obligă la explorarea zonelor afective obscure, difuze, ambigue ale inconştientului. Afară de aceasta, descifrarea limbajului artistic, al culorilor şi al formelor, ne face să destindem de la zonele unui context general, cultural, social şi istoric, spre stratul unicităţii originale a artistului, în încercarea acestuia de a face înţeles semenilor inefabilul său mesaj, viziunea sa asupra realităţii. Dacă mijloacele de expresie ale artistului (culorile, formele, notele muzicale) — după cum precizează autorul lucrării — sînt universale, modalităţile sale artistice (armonia, simetria, echilibrul, clarobscurul, contrastul etc.) aparţin creatorului. Receptarea, descifrarea şi generalizarea mesajului individual nu se realizează spontan şi precis, pe baza unui cod social, unanim acceptat, ci este un proces anevoios care — dztpă cum scrie autorul — „se naşte şi se dezvoltă intr-un anumit spaţiu cui tural-istoric".

Conştient de aceste dificultăţi inerente cercetării de faţă, Dan Mihăilescu este obligat să se înarmeze cu informaţii din numeroase discipline adiacente psihologiei (estetica, istoria artei, semiotica, sociologia, antropologia socială şi culturală etc.), să elaboreze o metodă experimentală adecvată şi, condus de metodologia filozofică materialist-dialectică şi istorică, să ne ofere mijloace de înţelegere a creaţiei limbajului artistic, al culorilor şi al formelor, precum şi a modului de receptare, codificare şi decodificare al acestui sistem de comunicare. Această înţelegere este menită să ne orienteze nu numai în sfera artelor plastice (pictură, grafică, sculptură, artă decorativă), ci şi in domeniul vieţii noastre practice : indicatoare rutiere, navale şi aeriene, reclamă comercială şi turistică, tablouri de comandă în industrie, film, televiziune, publicitate. Pătrunderea sensului şi semnificaţiei limbajului plastic este o condiţie a optimizării mediului nostru ambiental, a activităţii noastre în şcoli, spitale, săli de spectacole, hoteluri, restaurante, mijloace de transport şi altele.

Autorul începe printr-o temeinică şi judicioasă analiză critică a unor concepte care circulă în controversatul domeniu al teoriei limbajelor. Din întreaga expunere se desprind deosebirile esenţiale dintre aspectul raţional,

voc, constant şi transparent al limbajului verbal (denotativ) şi caracterul labil, ambiguu, „inefabil", susceptibil de multe interpretări al limbajului artistic (conotativ). Subliniem rezervele autorului cu privire la estetica informaţională care nu are acces decit la informaţia semantică, singura traductibilă, cea estetică fiind necodificabilă datorită caracterului ei personal, de „document privat". Expresia estetică, deci, este inaccesibilă metodelor statistico-matematice. Notăm, de asemenea, claritatea şi precizia informaţiei autorului în domeniul semioticii, ramură a logicii simbolice cu aplicabilitate în acest domeniu, respectiv în determinarea „cromemelor", „morfeme- lor[a] şi „cromorfemelor", ca semne purtătoare de semnificaţii. Atît în actul de emitere, cit şi în cel dl recepţiei, se subliniază de către autor rolul personalităţii, dl variabilelor sale în contextul lor social (vîrstă, sex, temperament, motivaţie, aptitudini, talent, nivel şi cadru cultural-istoric).

în arta figurativă, ca şi în cea abstractă, nonfigurativă, limbajul nu are numai funcţia de transfer a informaţiei, ci şi de fixare, exprimare, comunicare, cunoaştere şi influenţare. Culorile şi formele, ca mijloace de expresie, au o încărcătură de informaţii semantice, estetice şi afective. Autorul ne oferă numeroase exemple care ne ilustrează afinităţile expresive ale culorilor şi formelor. Sînt interesante analizele privind caracteristicile culorilor, ipostazele obiective şi valenţele subiective ale spectrului cromatic. „Filtrul psihologic", psihosocial al conştiinţei receptive, ne explică însuşirea plurivocă a limbajului cromatic, diversitatea de răspunsuri la aceeaşi compoziţie, la aceeaşi lucrare de artă plastică. Importante şi originale sînt distincţiile făcute între înţelesul semantic, estetic şi afectiv din mesajul comunicaţional. în determinarea acestor însuşiri informaţionale, autorul subliniază deosebirea dintre conţinutul codificabil, intelectual, obiectual, semantic al mesajului şi celelalte două laturi, estetică şi afectivă, în parte neco- dificabile. Din sudura acestor aspecte rezultă, prin intervenţia creatoare a spiritului, valoarea artistică a unei opere plastice. De aceea găsim justificată poziţia critică a autorului faţă de C. Maltese care susţine că informaţia estetică nu se poate împărţi în semnificat şi semnificant, ca informaţia semantică.

Sînt interesante şi sugestive exemplele cultural-geografice şi folclorice menţionate în lucrare şi invocate în sprijinul demonstraţiei autorului. Din toate acestea rezultă şi

trul cromatic şi conduita umană, raportul dintre spiritul uman şi cele şapte culori care, după cum afirmă Lucian Blaga, sint cele şapte minuni ale lumii.

Nu putem omite interesul faţă de descrierea „cazului personal" de sinestezie, descoperit şi prezentat cu detalii demne de reţinut. Se deschide astfel un nou drum in explicaţia fenomenului.

În cea de a treia parte a lucrării, Lumea formelor, *autorul face o judicioasă critică a Gestaltismului in general şi a modului in care este aplicată această teorie in domeniul artelor, în special. Remarcă asemănările şi deosebirile ce există între conceptele de figură, formă şi imagine, subliniind astfel ideea că artistul ne transmite prin imagine ceea ce este comunicabil prin culoare şi formă.*

în această „lume a formelor" ni se oferă numeroase sugestii privind legătura dintre utilitar şi artistic, dintre practic şi frumos; ni se deschid astfel perspective noi pe tărîmul esteticii industriale.

Limbajul formelor spaţiale ne face să înţelegem pagini din istorie şi folclor, să descifrăm modul cum obiectele din lumea fizică devin informaţii învestite cu sensuri şi semnificaţii. Cunoaşterea caracteristicilor structurale ale formei artistice ne ajută să pătrundem în înţelesurile sensibile incifrate de pictor sau sculptor, în configuraţiile şi volumele operelor plastice.

Nu intrăm în detaliile părţii experimentale a lucrării de faţă privind funcţiile limbajului plastic. Concluziile autorului se bazează, în parte, pe datele experimentului de la Toronto şi pe propriile rezultate obţinute prin aplicarea unor probe personale. Teoretic şi apoi experimental, Dan Mihăilescu îşi demonstrează ipoteza sa de lucru, privind felul în care culorile şi formele se pot constitui intr-o anumită specie de limbaj, purtătoare de informaţii afective, semantice şi estetice. Noutatea metodologică a probelor aplicate constă in încercarea de a depista nu numai modul de recepţie a informaţiei, ci şi cel de emitere, de exprimare a mesajului.

Faptul că imaginea estetică se deosebeşte de cuvînt sau concept, aceasta nu înseamnă că mesajul estetic nu este încărcat cu anumite sensuri şi semnificaţii. „Limbajul artei — spune autorul — este mai mult decît o metaforă aproximativă". Experimentul ne dezvăluie deosebirile dintre stratul primar al informaţiei şi suprastructură, niveluri secundare, care presupun învăţare prealabilă. Astfel iese în evidenţă importanţa

aptitudinilor şi a informaţiei culturologice în înţelegerea şi folosirea limbajului cromorfemelor. Descifrarea unei imagini cromatice nu se poate face decît într-un context anamnezic şi social-istoric.

Lucrarea deschide un amplu orizont de ordin teoretic şi practic în educaţie, ergonomie, psihiatrie (cromoterapie) etc., precum şi în viaţa de toate zilele. Avem convingerea că efortul lui Dan Mihăilescu de a elucida, obiectiva, ştientiza limbajul culorilor şi al formelor va fi de un real folos nu numai criticului de artă plastică, în încercarea acestuia de a traduce limbajul creatorului în cel verbal, semantic, al receptorului, ci şi oricărui om de cultură în aspiraţia acestuia de a descifra o operă artistică sau alte însemne in • componenţa cărora intră aceste mijloace de expresie, de a-şi înfrumuseţa corespunzător mediul ambiental, în conformitate cu valenţele obiective şi subiective ale celor două elemente pe care autorul le fixează prin termenul generic de „cromorfeme“ ■

INTRODUCERE

CONTROVERSELE PROBLEMEI ŞI IPOTEZA DE LUCRU

Deoarece culoarea şi forma constituie principalele mijloace de expresie şi comunicare în domeniul picturii, graficii, artei decorative şi sculpturii, vom acorda prioritate cercetării şi studierii limbajului artistic, respectiv limbajului plastic, ca principal beneficiar al acestor două elemente estetice, tehnice şi morfologice, susceptibile de a fi structurate în mesaje informaţionale.

Menţionăm însă că nu toţi psihologii şi esteticienii împărtăşesc ideea că arta poate fi considerată limbaj întrucît, susţin ei, aceasta este ireductibilă la concepte, nu dispune de reguli morfologice şi sintactice precise şi nici de un sistem de semne codificabile. Unul din cei care au adoptat o asemenea poziţie dar care, reevaluîndu-şi punctul de vedere a revenit, acceptînd pînă la urmă că arta reprezintă un limbaj, este reputatul om de cultură Mickel Dufrenne [1].

De aceea, datorită controverselor existente în această direcţie, pe diferite planuri, ne propunem ca ipoteză de lucru elucidarea conceptului de limbaj artistic şi, prin asociaţie implicată, pe cel de limbaj al culorilor şi formelor — în fapt — subiectul nostru virtual.

Vom cerceta şi studia tema propusă din perspectiva psihologiei artei, fără a ignora disciplinele de graniţă deoarece culoarea şi forma ne trimit, pe de o parte, la estetica tradiţională şi informaţională, iar pe de altă parte, ca semne şi mesaj, la semiotică şi istoria artei.

Din această perspectivă vor fi abordate cîteva aspecte legate de teoria limbajelor prin optica metodologică a principalelor discipline amintite care se ocupă de această problemă pentru ca, în final, să cercetăm teoretic şi experimental caracteristicile fundamentale ale culorii şi formei ca limbaj, atît în sfera esteticului cît şi în afara lui : aceste aspecte vor fi cercetate şi analizate în cele două zone de manifestare întru- cît ele — culoarea şi forma — sînt prezente nu numai în structura unei picturi, a unei lucrări de grafică, artă decorativă sau sculptură, ci şi în conceperea şi marcarea unui tablou de comandă, a semnelor rutiere, în ornarea unor obiecte de uz casnic sau industrial, în ambianţa cromatică a locuinţelor, a mediului urbanistic şi arhitectural, precum şi într-o largă gamă de nenumărate şi variate posibilităţi de comunicare specific interumană.

I TEORIA LIMBAJELOR

I. 1. SCURTĂ INCURSIUNE

Circumscrierea şi fundamentarea teoretică a tuturor aspectelor particulare sau generale pe care le presupune limbajul specific al culorilor şi formelor nu se pot realiza în afara unei abordări reflexive, disjunctive şi discursive a problemelor ce ţin de intercomunicarea umană în ansamblul ei.

Limbajele, ca formă de manifestare individuală şi colectivă, sînt sisteme de comunicare funcţional constituite într-un lung şi complex proces psiho-social, pentru a servi fixării, exprimării şi transferului de informaţie prin semne. în funcţie de natura mijloacelor de vehiculare a datelor privind lumea obiectivă şi subiectivă, precum şi a sistemului de codificare, limbajele pot fi împărţite *ab initio* în sonore şi vizuale. Din prima categorie face parte comunicarea prin vorbire, sunete şi zgomote, iar din a doua, comunicarea prin pictură, grafică şi sculptură (aici incluzîndu-se, ca mijloace de exprimare specifică, culoarea şi forma) şi, în sfîrşit, prin expresii mimico- gestuale, toate avînd la bază funcţii simbolice corespunzătoare.

în cadrul formei naturale a limbajului prin cuvînt este posibil să vorbim, datorită specificităţii unor discipline şi domenii specializate, de limbajul literar, filozofic, matematic, tehnic etc., pentru a ajunge, pînă la urmă, la cazurile particulare ale comunicării sonore şi vizuale ce ţin de creativitatea unor mari personalităţi artistice. în acest sens, mai restrîns, ne putem referi la limbajul lui Eminescu sau Arghezi, Creangă sau Sadoveanu, Brâncuşi, Petrascu

în epoca noastră au căpătat o largă generalizare limbajele artificiale care, după cum se ştie, sînt sisteme de semne ce îndeplinesc o funcţie combinată de cunoaştere şi comunicare, cum este cazul diferitelor sisteme de semnalizare, simbolurile folosite în matematică, fizică, chimie etc., sau codurile utilizate în alcătuirea programelor indispensabile funcţionării maşinilor electronice.

Permiţînd studierea şi interpretarea limbii şi a celorlalte sisteme de semne şi simboluri cu ajutorul unor procedee matematice oferite de teoria informaţiei, de cea a probabilităţilor şi de statistică, structuralismul lui Saussure a creat şi condiţiile necesare pentru elaborarea limbajelor formale care, prin maşinile automate, au condus la o mai mare precizie în gîndire şi la o mai sporită îmbunătăţire a modalităţilor de transmitere a mesajelor.

I. 2. LIMBAJELE DIN PERSPECTIVA MONO, MULTI ŞI INTERDISCIPLINARA

Limbajele, ca însuşiri specific umane, situează omul într-o lume simbolică ce poate fi cercetată şi studiată din perspectiva mai multor discipline umaniste şi pozitiviste. Fiind parte a comportamentului uman, limbajul, sub diferitele lui forme de manifestare (verbală, picturală, muzicală, gestică etc.), aparţine, la un anumit nivel existenţial, antropologiei sociale, culturale şi psihologice. Apartenenţa problemei în discuţie la acest domeniu decurge din faptul că omul, această fiinţă pluridimensională, trebuie cunoscut în diversitatea componentelor sale fundamentale, biologice şi comportamentale, inclusiv ca *homo significans.*

Pentru că limbajele „au apărut din necesitatea imperioasă de a comunica cu alţi oameni[1' 2], în cadrul colectivităţilor umane, nu putem avea o imagine completă asupra modalităţilor de comunicare interpersonală fără a apela la ajutorul sociologiei (avînd în vedere, în primul rînd, socio-lingvistica şi sociologia culturii).

Limbajul vorbit este prospectat, în primul rînd, cu posibilităţile metodologice ale lingvisticii, cu mijloacele şi contribuţia etnologiei şi etnosemanticii, la care este necesar să adăugăm şi culturologia, avînd în vedere faptul că lexicul reflectă şi conservă întreaga experienţă spirituală a tuturor colectivităţilor umane[3]. Elementele de cultură şi civilizaţie trebuie

reţinute şi pentru influenţa exercitată în mod direct şi asupra celorlalte forme de comunicare neverbală. De asemenea, nu poate fi ignorată din această viziune pluri- şi interdisciplinară pedagogia, în a cărei atenţie, ca preocupare principală, se află metodologia de predare şi însuşire a limbajului vorbit, a celui muzical, plastic, gestic etc. şi de înţelegere şi redare a nuanţelor expresive specifice fiecărui mod de comunicare.

Operînd cu o mare încărcătură de semnificaţii simbolice şi avînd la bază un sistem de semne codificate sau codificabile în timp, toate categoriile de limbaje, sonore sau vizuale, pot fi explorate atît din perspectiva teoriei informaţiei cît şi a semiologiei şi, de aceea, referirile la cea din urmă vor fi frecvente pe parcursul întregii lucrări. Este clar că în cazul limbajului artistic se impune a fi invocată cu necesitate nu numai estetica clasică şi cea informaţională, ci şi istoria artelor.

Un rol deosebit de important în studierea tuturor modalităţilor de fixare, exprimare şi comunicare a informaţiei semantice şi estetice, pe care cu precădere ne-am propus să le dezvoltăm, îl are PSIHOLOGIA, deoarece însuşirea şi utilizarea limbajelor ţin de numeroase verigi şi procese mintale specifice acestui domeniu de manifestare şi cercetare ştiinţifică. Aici este locul să arătăm că în cazul psihologiei este nevoie să fie aliniate toate subramurile sale : psihologia generală şi experimentală, psihologia genetică şi socială şi, în mod cu totul aparte, avînd în vedere tema propusă, PSIHOLOGIA ARTEI.

Pentru cazurile de manifestare patologică, în articularea şi utilizarea unor limbaje intervine cercetarea psihiatrică, medicina neuro-chirurgicală, defectologia, logopedia etc.

Cea mai largă şi cuprinzătoare viziune se realizează din perspectivă filozofică prin generalizarea şi extrapolarea datelor obţinute din studierea fenomenelor şi proceselor urmărite cu ajutorul tuturor metodelor particulare adecvate. Filozofia este capabilă să conducă la concluzii substanţiale, nu numai pentru fundamentarea teoretică, dar şi praxiologică. Produsul efortului depus în această direcţie este filozofia informaţiei ce şi-a propus ca principal obiectiv cercetarea logică a relaţiei obiect-subiect, relaţie ce se reduce, în ultimă instanţă, la raportul semn-mesaj

Oricare ar fi însă unghiul de vedere în lumina căruia se

legate de problematica limbajului, el nu poate fi decît preponderent dar, în nici un caz, conceput şi rezolvat unilateral. Metodologia filozofică materialist-dialectică şi istorică, care a asimilat critic şi teoria structuralismului, impune o abordare în relaţie a fiecărei probleme pentru a se putea stabili, în cadrul unui sistem, corelaţiile existente şi posibile cu toate elementele unei structuri, în vederea obţinerii unor rezultate valide în contextul lor dialectic. Acest lucru este perfect valabil şi în cazul temei de faţă.

I. 3. LIMBAJUL ARTISTIC : FORMA SPECIFICA DE EXPRIMARE ŞI COMUNICARE INTERUMANA

Culoarea şi forma reprezintă materia primă, principalele mijloace de expresie şi comunicare a uneia din modalităţile specifice de vehiculare a informaţiei semantice, estetice şi afective. Prin intervenţia conştientă a omului, a creativităţii sale, se operează cu cele mai adecvate procedee artistice care, în final, contribuie la articularea unor limbaje plastice, reflectate în lucrări de pictură, grafică, sculptură etc.

De la bun început remarca noastră se axează pe observaţia că majoritatea lucrărilor de psihologia artei, de estetică clasică şi informaţională, apărute în ţară şi peste hotare, rămîn la afirmaţia, mai mult sau mai puţin argumentată, conform căreia arta=limbaj sau arta=comunicare. Nimeni nu neagă acest adevăr, dar numai cu asemenea aserţiuni perimetrul demonstraţiei rămîne relativ restrîns şi numeroasele probleme complexe ale limbajului artistic nu pot fi duse pînă la ultimele lor consecinţe. Puţine sînt studiile care abordează, în spiritul unei profunde analize, aspecte legate de geneza şi utilizarea expresiei plastice, atît din punct de vedere al creării limbajului artistic, cît şi al modului de receptare, codificare şi decodificare al acestuia. Evident, din această cauză nu am descoperit în bibliografia de specialitate la care am avut acces, decît puţine lucrări consacrate în întregime limbajului artistic în general (printre acestea, Nelson Goodman, *The language of art),* al culorilor şi al formelor în special[5], pentru a nu mai vorbi de surprinzătoarea omisiune pe care Henri Pieron, în al său cunoscut *Vocabulaire de la psychologie,* o face cu privire la psihologia artei şi a limbajului artistic. Din această perspectivă putem afirma că

Cu toate acestea nu puţini sînt autorii români sau străini în ale căror lucrări se găsesc destule referiri directe sau implicite la problematica limbajului literar şi artistic. Citǎm, în acest sens, o serie de psihologi, psihiatri, esteticieni, filozofi din ţara noastră a căror contribuţie la această temă nu poate fi ignorată : FI. Şt. Goangă, M. Golu, T. Herseni, V. E. Maşek, Solomon Marcus, V. Pavelcu, C. Păunescu, M. Ralea, V. Săh- leanu, St. Stossel, T. Vianu. H. Wald, Lucia Wald etc. Dintre cercetătorii străini, amintim pe G. C. Argan, R. Berger, L. Bloomfield, B. Croce, H. Delacroix, M. Dufrenne, Th. Fehner, P. Francastel, Muller-Freienfels, S. Freud, E. Gombrich, R. L. Gregory, R. Huyghe, W. M. Ivins, A. Lhote, Th. Lipps, C. Maltese, Robert E. Mueller, E. Panofsky. M. Ponty. H. Read. G. M. Tagliabue. H. Taine, J. Volkelt. W. Wundt ş.a.

Una din problemele controversate, în jurul căreia s-a polarizat atenţia multor cercetători din această sferă de preocupări, se referă la geneza limbajului grafic. Unii susţin ipoteza că acesta a fost precedat, alţii că este o continuare a limbajului gestic. Von den Steinen de pildă, în urma studiilor efectuate asupra artei diferitelor popoare rămase la stadiul dezvoltării gentilice, a ajuns la concluzia că arta plastică imită gestul („l'art plastique c'est le geste qui imite"). Omul primitiv, în loc să vorbească, face un crochiu rapid în aer sau pe nisip, reprezentînd animalul invocat. Aceste crochiuri sînt prelungirea unui gest, gest care, la rîndul său, este o prelungire a percepţiei [6].

Tot ca ipoteză a fost lansată şi ideea potrivit căreia o formă naivă a limbajului plastic l-a precedat pe cel verbal (H. Read). De altă părere este, însă, G. M. Tagliabue cînd afirmă că oamenii cavernelor au început mai întîi să vorbească şi. mult mai tîrziu, să deseneze. Dar, continuă acelaşi autor, nu este deloc exclus ca oamenii primitivi să-şi fi completat puţinele lor cuvinte cu numeroase gesturi ce se constituie ca semne intermediare între vorbe şi pictură [7].

Apropiată de acest punct de vedere, aducem în discuţie încă o părere, pe cît de veche, pe atît de plastică, al cărei accent nu cade pe ideea de precedere sau succesiune, ci pe aceea de colaborare dintre gestul apărut şi cuvîntul existent. Grigore din Niceea (secolul al IV-lea e.n.) arăta în *Creaţiunea omului* că mîinile. în afara sarcinii de a procura hrana necesară. au avut-o şi pe aceea de a elibera gura „pentru a servi cuvîntului" [8]. în felul acesta s-a • născut simbolul gestic care, după cum este interpretat astăzi,

sau, poate, acea valoare autonomă, comportamental simbolică (salutul, gestul de afecţiune, de aprobare, dezaprobare etc.), iar în cazurile de afazie şi surzenie, gestul devine principalul mijloc de comunicare.

Presupunerile cu privire la felul în care au evoluat modalităţile de comunicare interumană, gest-cuvînt sau gest-limbaj grafic (plastic), chiar dacă beneficiază de o perfectă argumentare, sînt greu de probat, dar nu imposibil în cazul scrierii, situaţie în care lucrurile sînt mult mai clare datorită vestigiilor descoperite ; cu ajutorul acestora s-a stabilit că scrierea pictografică a premers-o pe cea ideografică şi alfabetică.

Sînt cercetători (F. Kainz, J. van Ginneken ş.a.) care consideră că şi în cazul primelor scrieri, pictogramele şi cele dintîi ideograme au ca punct de plecare tot transpunerea gesturilor umane. Acestea, după părerea lui Wilhelm Wundt, au influenţat şi anumite sisteme de reprezentare pictografică. Studiind comportamentul amerindienilor şi al altor popoare tribale, psihologul german a ajuns la concluzia că ilustrările lor grafice nu sînt altceva decît gesturile schiţate în aer. Drept mărturie stă faptul că pictografiile amerindienilor pot fi înţelese numai atunci cînd este cunoscută semnificaţia simbolică a limbajului lor gestual [9].

Dacă limbajul grafic, ca formă incipientă şi specifică a limbajului artistic, a fost sau nu precedat de vorbire, ori s-a născut din gestica omenească, ni se pare nu numai greu de precizat dar, în aceeaşi măsură şi neesenţial pentru studiul de faţă. Evident este, totuşi, faptul că atît gestul cît şi desenul, fac parte din aceeaşi familie de limbaje. Amîndouă conturează cu linii şi forme vizibile sau invizibile, expresii plastice din care, cu ajutorul culorii, se va naşte limbajul pictural. Amîndouă aceste modalităţi de fixare, exprimare şi comunicare convertesc realitatea în imagini codificabile, utilizate de emiţător şi accesibile receptorului cu condiţia ca măcar parţial să fie folosit un repertoriu comun de semne.

Argumentele se găsesc în peşterile din Altamira, Lascaux, pe pereţii din Tassili etc., unde se păstrează mărturii incontestabile că omul din paleoliticul superior şi neolitic începuse să-şi comunice gîndurile şi, implicit, sentimentele prin imagini grafice din care s-au născut, în timp, manifestările artistice superioare calitativ, manifestări ale comunicării interpersonale.

Dacă am accepta totuşi premisa că omul a „scris“ înainte de a vorbi, ni se pare logic să admitem şi ideea conform

culorilor şi formelor din jurul său pentru a supravieţui biologic. Acceptînd această ipoteză, înseamnă că omul a „citit," înainte de a scrie şi a „scris" înainte de a vorbi.

Astăzi, deşi posedăm toate aceste mijloace de comunicare specific umane, problema nu este deloc simplă atunci cînd încercăm tălmăcirea sau transpunerea semnificaţiilor din semnele artistice în echivalenţi verbali. Pentru a descifra aceste diferenţe existente între cele două sisteme de intercomuni- care umană, vom aborda în capitolele următoare (1.3.1 — II.3) caracteristicile fundamentale ale acestora (deosebiri şi asemănări), precum şi cercetarea limbajelor artistice din perspectiva metodologică a cîtorva discipline.

1.3.1. CARACTERISTICILE LIMBAJULUI ARTISTIC

Nu putini au fost aceia care au încercat să simplifice caracteristicile artei şi, implicit, posibilitatea înţelegerii limbajului ei, a mesajului, a conţinutului de idei şi sentimente ale acesteia. „Multe polemici sterile ale esteticii, multe neînţelegeri şi puncte de vedere exclusiviste care împiedică deplina comprehensiune a artei s-ar evita — scria Rene Huyghe —, dacă în loc de a căuta, cu orice preţ, principiul unic care ne-ar da cheia ei, a artei, am admite natura ei complexă, complexă pînă la a apărea contradictorie" [10]. Una este, arată acelaşi autor, cînd artistul povesteşte ceea ce a văzut sau conceput, mărginindu-se la realism şi e altceva cînd acesta devine poetic. în prima ipostază el foloseşte limbajul descriptiv, iar în a doua, utilizează resursele sugestiei poetice, puternic stimulate în cazul limbajului pictural de arhitectura liniilor, a culorilor şi formelor. Din această cauză nu fiecare receptor reuşeşte să descifreze sensurile estetice, semantice sau afective ale unei opere de artă. Acest lucru este rqai mult sau mai puţin dificil în funcţie de complexitatea sau banalitatea limbajului folosit, precum şi de capacitatea de asimilare a privitorului, dotat sau nu cu sensibilitate, gust şi înţelegere artistică.

Complexitatea limbajului artistic face ca în faţa unei opere plastice (de pictură, grafică sau sculptură), răspunsurile să fie în general foarte diferite de la un subiect la altul. Chiar în situaţiile de citire relativ clară a semnificaţiilor, impresiile de fineţe şi intim detaliu nu pot fi decît unitare dar, în nici un caz, identice. Şi acest lucru se datoreşte în special caracterului conotativ al limbajului

plurivocităţii lui), pendulării lui între clar şi esoteric, la care se mai adaugă, nu într-o măsură mult mai mică, diversitatea şi complexitatea filtrelor personale, a conştiinţei în general.

Dar şi în situaţia cînd privitorul colaborează cu artistul pentru descifrarea imaginilor, aşa cum observă Ernst Gombrich, mergînd pînă la transformarea realităţii artistice în realitate obiectivă, ceea ce echivalează cu procesul psihologic de formare a unei iluzii [u], se impune să arătăm că expresiile lucrărilor plastice nu sînt univoc traductibile, datorită caracterului lor polisemantic. Expresia artistică fiind inepuizabilă ca sens, iluzia de care vorbeşte Gombrich nu poate fi raportată decît la una din nenumăratele interpretări posibile a imaginii respective.

Sigur că dificultatea de pătrundere sensibilă şi decodificare raţională a limbajului artistic creşte în raport direct proporţional cu evoluţia artei, de la reprezentarea clasic-realistă, la cea abstract-modernă a imaginii plastice, de la figurativ la nonfigurativ, de la o cantitate mai mică la una mai mare de semne şi, implicit, de informaţie semantică şi estetică, aşa cum va rezulta şi din experimentul nostru.

După cum este ştiut, limbajul artistic are o dinamică a lui, este supus unui proces continuu de înnoire şi inova+ie. în epoca noastră, observă Alvin Toffler, viteza de modificare în structurile artei este atît de mare. încît unele curente dispar înainte ca oamenii să fi pătruns semnificaţia şi sensul limbajului respectiv. Schimbările parvin atît de rapid în succesiunea lor (compară ritmul rapid de apariţie a şcolilor de pictură din secolul nostru cu cel din veacul trecut), încît „relaţiile omului cu imaginile simbolice devin din ce în ce mai temporare", evoluînd spre impermanenţă[12].

Dincolo însă de această viziune recunoscut alertată, din concepţia autorului citat, tendinţa spre originalitate este o necesitate dovedită de întreaga dezvoltare a artei, recent de estetica şi psihologia informaţională. Această preocupare pentru nou n-ar trebui să atingă acel punct în care repertoriul artistului şi receptorului devin opuse, disjunctive. în practică însă, se ajunge inevitabil uneori într-o situaţie de incomuni- cabilitate, dar acest moment poate fi depăşit. Congruenţa între repertoriul celor doi termeni, al emiţătorului şi receptorului, va interveni în timp, odată cu formarea sau utilizarea unui fond comun de semne. Să ne gîndim, de pildă, la limbajul unor artişti şi nu îi vom enunţa decît pe Brâncuşi şi Cezanne a căror operă, numai după ce a fost codificată prin interme

diul informaţiei culturologice, a devenit patrimoniul comun al artei, abia după 20—30 de ani de la realizarea ei. Tocmai pe acest punct de vedere — codificarea în timp a expresiei artistice — se va întemeia una din ideile de bază ale prezentei lucrări şi anume că această codificare a sensurilor şi semnificaţiilor specifice ale semnelor nu este prealabilă şi nici nu se realizează pe baza unui proces simultan ; ea se desăvîrşeşte istoric şi nu spontan psihologic, aşa cum vom argumenta în capitolele următoare.

Nici decodificarea, ca operaţie inversă, nu se produce instantaneu cu înregistrarea perceptivă a simbolurilor artistice ; de exemplu, semnificanţii plastici şi muzicali nu se vor dezvălui niciodată de la bun început, sub toate aspectele, receptorului, ci numai după repetate şi, uneori, îndelungate contemplări, aşa cum a dovedit experimental Max Dessoir, experiment asupra căruia vom reveni în ultima parte a lucrării.

Simbolul este specific reflectării lumii în imagini sintetice, iar acolo unde acesta nu există, afirmă H. Read, nu putem vorbi de un mod de exprimare artistică. El motivează, alături de alţi cercetători, că „arta a fost întotdeauna şi trebuie să rămînă un mod de exprimare simbolică" [13] care, am adăuga noi este, în anumite limite, tot o formă de codificare a informaţiei estetice.

Sîntem de acord cu H. Read că arta se exprimă simbolic şi cu G. Pfeiffer că aceasta transportă informaţie, „vehiculează semnificaţie" care, în esenţă este infinită şi, în parte, neraţio- nală [14]. Evident, aceste puncte de vedere aduc noi elemente la faptul că arta este complexă şi nelimitată ca manifestare şi receptare. Ceea ce credem că poate fi reţinut din această problemă se referă la faptul că expresia artistică, fiind produs al procesului creator, reflectă parţial mai bine zonele inconştientului decît limbajul logic.

Revenind, facem precizarea că simbolurile (şi există o mare diversitate de simboluri) au, la început, caracterul unor adevăruri intime, personale care, numai în timp, se generalizează şi devin date accesibile. Pînă la acel moment al iluminării drumul nu este întotdeauna scurt, mai ales că expresia artistică, după cum arată M. Dufrenne, poate fi clară sau ambiguă, tot aşa cum există idei limpezi sau idei confuze [15]. Unii artişti reuşesc să se adreseze interlocutorului individual sau colectiv, cu o strălucitoare elocinţă, în vreme ce alţii rămîn obscuri în actul comunicării. Cu această idee se asociază una din remarcabilele observaţii a lui Hippolyte Taine

care, făcînd o comparaţie între Giotto şi Rafael arată că, deşi amîndoi au dat dovadă de originalitate, măiestrie, armonie cromatică, „frumuseţe a închipuirii[11], primul s-a „bîlbîit" în privinţa limbajului artistic, în timp ce Rafael „a vorbit". Această incompletă articulare a expresiei artistice H. Taine o punea, în cazul lui Giotto, pe seama unei insuficiente cunoaşteri. a anatomiei umane şi a neevidenţierii valorii acesteia, aşa cum o făcuse antichitatea [16] şi aşa cum avea s-o reia, la un nivel superior, Renaşterea.

Dacă în cazul codului rutier avem de-a face cu o semnificaţie clară, univocă, limbajul fiind perfect socializat. în privinţa operelor plastice, care sînt nişte intermediare între obiect şi subiect, avem de-a face cu un mesaj ce se constituie în acţiune, în procesul comunicării. Pornind de la aceste premise Rene Berger ajunge, după părerea noastră, la una din cele mai perene concluzii în ordinea ideilor urmărite şi anume : „Arta — spune el — transformă actul comunicării într-o geneză" [17]. Acest adevăr intuit de noi independent de aserţiunea autorului citat, rezultă din faptul că opera de artă, graţie creatorului, exprimă într-un stil propriu, original, deci unic şi inimitabil, conţinutul său de idei şi sentimente. Descifrarea semnificaţiilor proprii fiecărei lucrări se realizează în procesul comunicării artistice, proces ce se naşte şi se dezvoltă într-un anumit spaţiu cultural-istoric. Ea începe şi se desăvîrşeşte în timp, consacrînd un anumit limbaj, numai după ce se va fi încheiat operaţia de codificare a simbolurilor artistice.

în continuarea acestor gînduri edificatoare vine şi afirmaţia lui Maurice Merleau Ponty care constată, pe bună dreptate. că „Arta e prin definiţie limbajul a ceea ce nu este *încă* (subl. n.) exprimat, codificat în formule stagnate (...) fiind prin excelenţă demersul pe care îl săvîrşeşte pentru a găsi o formă, reprezintă impulsul interior ce tinde către un vid predestinat umplerii" [18].

Fenomenul codificării, ce intervine în procesul comunicării odată cu apariţia unui limbaj, nu trebuie înţeles mecanic. El contribuie la circumscrierea simbolurilor artistice, a semnificaţiei lor, dar nu va fi niciodată încheiat, va suferi modificări şi adăugiri pe tot parcursul receptării unei opere de artă. Luînd un exemplu cvasicunoscut, vom fi de acord că limbajul lui Ţuculescu, deşi stabilizat şi cantonat într-un anumit context cultural-artistic, el va fi permanent explorat, se vor contura numeroase interpretări care îi vor adăuga noi sensuri estetice, semantice şi afective. Cu cît

va fi mai bogată, cu atît căile de acces spre inima operei lui vor spori.

în plus, codurile existente invocate aici nu sînt automat valabile unui grup de creatori, unei arte sau unei opere în totalitatea ei; de altfel, universale sînt numai mijloacele şi nu modalităţile de expresie. Acestea din urmă sînt specifice oricărui autor, motiv pentru care limbajul artistic are o geneză a formării şi comunicării lui, fundamental diferită de cea a limbajului vorbit, aşa cum va rezulta din dezbaterile capitolului următor.

Putem conchide, aşadar, că arta este deci un limbaj ce se exprimă şi comunică prin LIMBAJE care, numai printr-o fericită îmbinare a particularului cu generalul, pot trece din sfera individualului în cea a universalului. Marea aventură începe însă atunci cînd vrem să traducem semnificaţiile particulare ale unui limbaj plastic în limbaj vorbit. Pierderile de sens sînt incomensurabile într-o asemenea operaţie. Aşa cum spiritul intrinsec al unei limbi este greu traductibil într-o altă limbă, aşa cum Eminescu sau Creangă este dificil, ca să nu spunem imposibil transpozabil într-un alt lexic, tot astfel, dacă nu într-o măsură mult mai mare, se întîmplă atunci cînd se încearcă transpunerea informaţiilor dintr-un cod neverbal, în altul verbal, respectiv din codul semnelor plastice în cel al semnelor sonore vorbite. Pierderile, în ultimul caz, sînt mult mai mari avînd în vedere că se confruntă două sisteme de codificare (simbolizare) diferite. Acest aspect este nu rareori sesizabil în încercările neputincioase ale unor cronicari de a se face interpreţii unor opere plastice, cu un caracter evident ambiguu, sau inefabile în esenţa lor, intraductibile, în această situaţie avem de-a face, în cadrul unei fericite împrejurări, cu un releu care preia afectiv o parte din informaţie, dar nu o poate retransmite decît într-o mică măsură.

Unul dintre primii teoreticieni riguroşi ai limbajului artistic. văzut în opoziţie cu cel ştiinţific, este Pius Servien (Pius Şerban Coculescu) [19].

1.3.2. LIMBAJ ARTISTIC ŞI LIMBAJ VERBAL : IDENTITATE, UNITATE ŞI DISOCIERE

în privinţa raportului dintre limbajul artistic şi cel verbal există, după părerea noastră, trei opinii distincte : una substituie reciproc cele două forme de comunicare, alta consideră că între acestea se află anumite funcţii comune, iar

ultima argumentează că diferenţele sînt radicale, cele două limbaje fiind ireversibile unul celuilalt.

Pentru prima poziţie este caracteristică formula culturii clasice preluată şi relansată sub forma dictonului : „Poema loquens pictura : pictura taciturn poema[11] (Poemul este o pictură care vorbeşte, iar pictura este un poem mut). în această interpretare, în timp ce limbajul conceptual este asemănat şi echivalat cu o succesiune de imagini picturale elocvente, limbajului pictural i se atribuie — după cum remarca R. Huyghe — posibilitatea de a transpune printr-un fel de ..mot â mot“ vizual idei distincte, asemănătoare celor exprimate prin cuvîntul vorbit sau scris. Unii înţeleg acelaşi lucru prin expresia aforistică a lui Horaţiu „...ut pictura poesis[11] (poezia este ca şi pictura).

Psihologic, această eroare se explică prin imposibilitatea omului de a evada din structurile riguroase ale principalului său mod de comunicare interumană (modalitatea verbală) şi, în consecinţă, o transferă mecanic asupra celorlalte limbaje. Cu alte cuvinte, receptorul neavizat recurge la o extindere forţată a modelului verbal asupra celui neverbal, a figurativului asupra nonfigurativului, a imaginii vizuale asupra celei sonore etc.

Pe o poziţie intermediară se situează cei care susţin că între limbajul plastico-grafic şi cel vorbit există unele aspecte şi funcţii comune. Printre aceştia, Corrado Maltese, din perspectivă semiologică, apreciază că ambele forme de limbaj au „facultăţi expresive[11], se slujesc de elemente distincte dar organizate, reflectă lucrurile şi relaţiile lor, avînd în final aceeaşi funcţie, funcţia de comunicare 2^0.

Pe o platformă pînă la un punct similară se află şi psiho-sociologul Pierre Francastel, care consideră că între limbajul plastic şi cel verbal există o anumită unitate : pe de o parte, fiecare posedă un anumit cod, bazat pe sisteme proprii de semnificaţii iar, pe de altă parte, sînt purtătoare ale unor mesaje. De asemenea, se pot stabili anumite echivalenţe, formale am spune noi, nu şi de conţinut, motiv pentru care opera de artă este ireductibilă la posibilităţile de fixare şi comunicare conceptuală. Reduse la scară aceste echivalenţe s-ar rezuma, după acelaşi autor, la următoarele componente : elementele limbajului verbal, vocabularul (monemele) şi alfabetul (fonemele) ar corespunde, în cazul limbajului plastic, obiectelor figurative şi respectiv spaţiilor şi cîmpurilor figurative ale operei[21]. Deşi se pot stabili aceste corespondenţe — arată

P. Francastel — între elementele relativ paralele ale celor două limbaje, cel plastic prezintă căi inaccesibile altor tipuri de experienţă sensibilă, moduri de cunoaştere şi comunicare, într-o altă operă a sa, *Realitatea figurativă,* autorul citat stabileşte şi alte disocieri între cele două modalităţi de exprimare şi comunicare interumană cu toate că, precizează el, „Nu trebuie să ne reprezentăm diferitele sisteme, lingvistice, muzicale, plastice, ca funcţii independente ale spiritului. în elaborarea tuturor sistemelor de expresie intră în joc toate capacităţile spiritului" [22]. Specificitatea sistemelor, diferenţelor sesizabile după P. Francastel, se referă la legăturile elementelor componente din cadrul unei structuri, pe care el le vede în ordinea combinatorie a acestora şi nu în elementele ce compun un limbaj. Din această ordine combinatorie se întemeiază un limbaj numai atunci cînd un artist surprinde „elementele reperabile şi pentru alţii“. Acest lucru înseamnă că şapte note sau şapte culori nu formează un limbaj doar prin simpla lor prezenţă fizică, ci numai în măsura în care artistul le combină în aşa fel încît ele să alcătuiască un mesaj descifrabil.

Pe linia trăsăturilor care diferenţiază în mod absolut arta de limbajul conceptual, Francastel mai invocă un argument ce apare, după părerea noastră, discutabil pentru concepţia sa de ansamblu. în timp ce prima este reprezentată printr-un obiect figurativ alcătuit din volum, forme şi culoare completăm noi, cel de al doilea este un „lanţ vorbit" ce poate fi fragmentat în moneme şi foneme. în schimb, şi aici consemnăm o inconsecvenţă a autorului, o operă figurativă este imposibil de descompus în elementele sale. Nedumerirea îşi are originea în faptul că Francastel, după ce subliniază în lucrarea sa *Pictură şi societate* că monemelor le corespund obiectele figurative, iar fonemelor, spaţiile şi cîmpurile figurative, se dezice în *Realitatea figurativă* atunci cînd recunoaşte numai posibilitatea de fragmentare a „lanţului vorbit", dar nu şi a obiectului figurativ [23].

Din suita punctelor sale de vedere asupra acestor probleme am reţinut o idee care se referă la diferenţe reale, corect semnalate în privinţa celor două moduri de comunicare. Dacă lanţul sonor al vorbirii este omogen, avînd continuitate şi folosind elemente de acelaşi tip, spaţiul plastic include elemente ce nu sînt nici de acelaşi nivel de abstractizare, nici de invenţie, remarcă, cu deplin temei, autorul

In comparaţie cu lexicul care are o constantă a sa, limbajul artistic este intr-adevăr labil, ambiguu şi, de aceea, susceptibil de multe interpretări. Cu acelaşi fond de cuvinte înţelegi în mod obişnuit orice lucrare literară ; în schimb, cu aceleaşi mijloace de expresie plastică (culoare, formă, linii, volum), nu descifrezi orice operă de artă. Acest lucru se datoreşte faptului că limbajul artistic este mai mult decît o „metaforă aproximativă[11] [25], ceea ce îl face transpozabil în parafraze [26] dar, în nici un caz traductibil în noţiuni, deşi figurile şi formele, prin aspectul lor sugestiv şi aluziv, au anumite înţelesuri şi semnificaţii reale.

Alte aspecte legate de înţelesul şi specificitatea celor două modalităţi de expresie şi comunicare sînt analitic prezentate şi de R. Huyghe în cunoscuta lucrare *Puterea imaginii,* unde afirmă : „Dacă limbajul artei trebuie să recunoască neta superioritate a limbajului ideilor, în măsura în care se confruntă cu probleme intelectuale, el îl întrece atunci cînd ideile clare şi cuvintele sînt depăşite de un conţinut a cărui natură le scapă" [27]. Este vorba de acel inefabil imposibil de cuprins în sensurile semantice ale limbajului vorbit dar este surprins cu posibilităţile subtile ale expresiei artistice. Din această diferenţă de conţinut reflectat şi cuprins în imaginea artistică şi concept rezultă, în fond şi ireductibilitatea lor. Alte trăsături sînt caracteristice informaţiei estetice, în raport cu particularităţile informaţiei semantice ; dar despre acestea vom vorbi în capitolul următor. Pînă atunci însă se impun anumite concluzii parţiale care, în mare măsură, sînt deja cristalizate.

Structuralismul lingvistic a introdus distincţia conotativ — denota tiv pentru limbajul literar şi, respectiv, pentru cel ştiinţific, fiind apoi extinsă asupra artei şi a disciplinelor exacte în general. Limbajul conotativ, specific artei, este indirect, imprecis, plurivoc, ambiguu, relativ opac, cifrat, original ca expresie, frizînd uneori cripticul şi ezotericul. Din această cauză stimulează reflexivitatea, capacitatea de asociere, imaginaţia şi contemplarea.

Limbajul denotativ, utilizat de ştiinţe, este direct, precis, tranzitiv, univoc, transparent, descifrat, banal, a cărui rigurozitate obligă la construcţii logice [28].

Din această confruntare de poziţii şi argumente, legate de cele trei opinii menţionate la începutul capitolului, rezultă ideea conform căreia disocierea şi diferenţierea celor două limbaje are de partea sa nu numai cei mai mulţi adepţi, dar şi cele mai numeroase argumente.

Dincolo de aceste considerente şi opinii este locul să remarcăm aici faptul că limbajul denotativ reflectă realitatea prin latura raţională a conştiinţei, în vreme ce limbajul conotativ exprimă şi reprezintă ambele registre ale psihismului nostru : conştientul şi inconştientul.

Sensibilitatea artistică, prin mecanismele complexe ale procesului de creaţie, explorează şi scoate la suprafaţă, asemenea unui ,,scafandru hiper-receptiv“, nu numai semnificaţii adinei plăsmuite la nivelul conştiinţei, ci şi simboluri ascunse, gestate în zonele abisale ale inconştientului. Ultimele scapă, deocamdată, controlului nostru obişnuit şi, din acest motiv, spaţiile intime şi profunde ale psihismului uman, ca şi geneza limbajului simbolic de origine arhetipală sau actuală, trebuie explicate prin contribuţia interdisciplinară a esteticii, semioticii, psihologiei, sociologiei etc.

U CITEVA DISCIPLINE MODERNE ŞI PROBLEMELE LIMBAJULUI ARTISTIC

II. 1. ESTETICA INFORMAŢIONALĂ ŞI COMUNICAREA

Din problemele, caracteristicile şi funcţiile limbajelor (genează, fixare, exprimare, prelucrare, comunicare, cunoaştere etc), teoria informaţiei se ocupă cu predilecţie, după cum menţiona Claude Shannon, de modelul matematic al comunicaţiilor prin semne. Prin această trăsătură esenţială teoria informaţiei are implicaţii deosebite în estetica informaţională, semiotică, psihologie, pentru a nu enumera decît acele discipline indispensabile, după părerea noastră, studierii aprofundate a temei propuse : limbajul culorilor şi formelor. Folosindu-se de semne (cromatice şi configuraţionale) încărcate cu semnificaţii transmisibile, acest limbaj constituie inevitabil obiectul comun de cercetare al ştiinţelor amintite.

Este locul şi momentul să subliniem că în contextul prezentei lucrări nu trebuie identificat limbajul culorilor şi formelor cu cel artistic sau plastic (utilizat în pictură, grafică, sculptură etc.) deoarece avem în vedere sfera mai mare de manifestare a acestuia, atît în domeniul esteticului cît şi al nones- teticului (urbanistică, arhitectură, respectiv semnalizări rutiere, industriale etc.). Am consacrat, totuşi, în aceste capitole un spaţiu mai larg limbajului artistic, caracteristicilor lui, pentru că atît culorile cît şi formele, cu funcţiile lor expresive, au un cîmp întins de exprimare, mai ales în domeniul artelor plastice, unde noţiunea centrală a informaţiei este semnificaţia estetică, semantică şi afectivă dată de emiţător şi asimilată de receptor prin intermediul unui cod de semne, cel puţin parţial comun.

Estetica informaţională, preluînd noţiunile consacrate de teoria informaţiei (mesaj, cod, redundanţă etc.), scoate în evidenţă faptul că actul comunicării artistice nu poate avea loc decît în măsura în care există : a) un emiţător (creator) a cărui menire este să extragă semne dintr-un repertoriu comun şi să le structureze conform unor legi specifice ; b) un canal pe unde mesajul să fie transmis în timp şi spaţiu ; c) un receptor care să perceapă semnele cuprinse într-o operă-me- saj, să le compare şi să le identifice cu cele stocate în propriul său repertoriu memorat, dar supus, în cazul omului, legilor uitării [J1].

După Max Bense (cel care a utilizat pentru întîia oară termenul de estetică informaţională, în 1957), omul este emiţător de stări şi informaţii estetice ; primele corespund unor caracteristici estetice (de frumos, urît, grotesc, sublim etc.) şi sînt purtătoare ale unor informaţii ce se exprimă dintr-un repertoriu de semne susceptibil de a fi concretizat în opere- mesaj, în raport cu anumite reguli ale artei sau domeniului respectiv.

Acelaşi autor face deosebire între opera de artă şi informaţia estetică, ultima avînd o sferă mai largă de cuprindere, întrucît ea poate fi transmisă şi prin intermediul altor purtători ca, de exemplu, produse tehnice, reclame, design etc. Ambele expresii se supun unei analize din punct de vedere informaţional numai CONSTATATIV, nu şi interpretativ. Explicaţia se află în aceea că această disciplină, estetica informaţională, acordă atenţie doar „conţinătorului" (adică ambalajului, semnului, purtătorului), nu şi conţinutului informaţiei estetice (sensului, considerentelor estetice, emoţionale). Această ignorare, ea modalitate voită de cercetare sugerează, pe un alt plan, optica unui „behaviorism estetic[11], mecanic şi rigid, aşa cum permite aparatul matematic şi statistic de care se foloseşte.

Opera odată constituită, pentru a ajunge la receptor, trebuie transmisă printr-un canal sau, în cazul cînd aplicăm modelul în psihologie, poate fi percepută printr-un contact nemijlocit cu aceasta, pe calea directă a simţurilor. Din receptarea mediată, nemediată sau cumulată, vor rezulta şi anumite diferenţe în transmiterea şi înţelegerea mesajului. Se dovedeşte astfel că, de cele mai multe ori. canalul este nu numai perturbator, dar el influenţează şi conţinutul informaţional al operei emise, aşa cum se întîmplă atunci cînd un roman este citit şi apoi văzut într-o transpunere dramatizată sau cinema

tografică. Diferenţele sînt şi mai evidente dacă luăm o pictură transmisă prin canale diferite. Una este s-o vezi în original, alta pe o reproducere, altceva transpusă pe peliculă color sau alb-negru. Confruntînd semnele recepţionate pe aceste canale vom constata că ele nu coincid valoric şi, din această cauză, o singură sursă ne poate conduce la formarea unei imagini false despre opera unui artist. Nimic nu este mai greşit ca încercarea de a-ţi face o impresie globală despre un pictor privind numai reproduceri, oricît de fidelă ar părea redarea configuraţională şi cromatică a lucrărilor.

Credem că asemenea considerente l-au determinat pe McLuhan să emită aserţiunea "The medium is the message" [3l]. Sigur că această afirmaţie a fost făcută în spiritul teoriei şi esteticii informaţionale şi, de aceea, ciberneticianul A. Moles consideră că „mesajul este un grup finit, ordonat de elemente prelevate dintr-un repertoriu, constituind o secvenţă de semne asamblate conform anumitor legi [31]. în funcţie de canalul de transmisie (de tehnica lui), chiar dacă ordinea elementelor rămîne aceeaşi, secvenţa de semne se schimbă în scară valorică şi, în consecinţă, şi mesajul suferă influenţa acestor modificări.

în situaţia cînd recepţia are loc direct prin intermediul simţurilor (a canalului optic sau auditiv), mesajul capătă structura determinată de calităţile şi deficienţele variabile ale subiectului.

în consecinţă se impune un punct de vedere nou conform căruia mesajul, deşi este riguros constituit în momentul emiterii lui, nu este conservat pe parcursul transmiterii şi receptării sale.

Cu aceste considerente am ajuns la cel de al treilea moment al comunicării, în cadrul căruia cele două verigi principale sînt receptorul şi mesajul. Odată creată, opera de artă ajunge, prin mijlocirea unui canal, la subiectul receptor. La acest punct terminus al comunicării începe receptarea care se realizează cu o mai mare sau mai mică dificultate, de la caz la caz, în funcţie de anumite date ale problemei. Citirea, descifrarea sau decodificarea operei-mesaj este condiţionată de capacitatea de percepţie, de cunoaşterea semnelor (codului), în situaţia noastră, a formelor şi culorilor, a semnificaţiei lor, de gradul de organizare a depozitului de cunoştinţe şi date stocate în memoria primitorului. Complexitatea informaţiei creşte proporţional cu numărul de semne.

Conform lui M. Kiemle, capacitatea de admisie (de înregistrare perceptivă pe unitatea de timp) are ca limită superioară 16 biţi (cca 3—4 semne) pe secundă. „Pragul estetic[1]' maxim de prelucrare (sau capacitatea de rezoluţie) nu poate depăşi 160 biţi (cca 30—40 semne) într-o perioadă determinată de 10 secunde. Se consideră că ceea ce depăşeşte aceste limite nu mai poate fi perceput unitar.

în acest interval se produce pe plan mintal operaţia de confruntare şi recunoaştere a datelor fizice ce se realizează în trei etape : identificarea semnelor cunoscute de subiect cu cele existente în comunicare ; punerea în relaţie a acestora ; echivalarea legăturilor dintre semne cu semnificaţia relaţiilor dintre ele şi sensul întregii configuraţii[32].

Acestea fiind, în mare, fazele intime ale decodificării, nu ne este permis să reducem procesul la schema de mai sus, în- trucît el este mult mai adînc, implicînd pe lîngă particularităţile tipului psihologic şi ale colectivităţii socioculturale, complexitatea sau simplitatea receptării în cazul limbajului artistic. [1]

Dacă un mesaj are un mare grad de originalitate, datorită unor combinaţii imprevizibile a semnelor din repertoriul cunoscut, atunci receptorul nu-l poate decodifica ; invers, cînd opera este banală sub raportul limbajului, descifrarea este completă. De aici, A. Moles a formulat legea care în teoria şi estetica informaţională se leagă de redundanţă : „Inteligi- bilitatea unui mesaj variază deci în raport invers cu informaţia" [33] şi, implicit, cu numărul semnelor ; ea este maximă în cazul unei lucrări absolut comune (obişnuite) şi redusă la zero în situaţia unei opere complet originale (inedite).

în ceea ce priveşte termenul de redundanţă adoptat de M. Bense, H. Frank, A. Moles ş.a., el a fost preluat de la CI. Shannon : redundanţa măsoară cantitatea medie a elementelor de control existente într-un mesaj, alături de elementele de informaţie. Redundanţa este o caracteristică globală a unui mesaj, ea creşte cînd entropia descreşte. în domeniul comunicaţiei estetice se folosesc ca elemente redundante : repetiţia, simetria, echivalenţele, asemănarea, alegoria, onomatopeea sau alte licenţe şi figuri de stil care contribuie la mărirea inteligibilităţii unui mesaj.

Atît pentru estetica tradiţională cît şi pentru cea informaţională, mesajul rămîne esenţa comunicării, partea cea mai elocventă a operei de artă. Dar, în timp ce, pentru prima, mesajul este doar o componentă spirituală

lucrări, partea ei ideologică, morală, estetică, afectivă, educativă. pentru estetica informaţională, el se confundă cu opera însăşi sub aspectul ei formal, interesînd-o constatativ, aşa cum am mai arătat, doar semnele, conţinătorul, nu şi conţinutul ei. în această ultimă accepţie, semnele elementare (cuvintele, notele, culorile, formele etc.) combinate în structuri imprevizibile de către creator, reprezintă cărămizile din care se clădeşte mesajul, obiectul estetic, sau lucrarea de artă, purtătoare de informaţie comunicabilă.

Consemnînd în această ordine de idei că „mesajul în artă este forma cea mai directă a comunicării interindividuale". Mircea Mancaş apreciază că marii creatori şi-au utilizat tot potenţialul lor pentru a converti „stările lor subiective, fondul intim de esenţă emotivă. în forme autentice de expresie poetică, plastică, muzicală" a[4], în opere viabile încărcate cu un conţinut de idei şi sentimente nedemonetizabile în timp şi spaţiu.

Deşi mesajul, prin construcţia lui semiologică, este unitar, fiind alcătuit din elementele de expresie specifice fiecărei arte, el cuprinde, cum remarcă infdrmatologii, două părţi suprapuse : una semantică, alta estetică. Acest lucru este determinat, aşa cum susţine şi Giulio Carlo Argan, de funcţia dublă a semnului şi, implicit, a informaţiei purtate de acesta [:!5].

Cine cunoaşte codul poate descifra mai ales mesajul semantic ; cel estetic fiind mai labil, este supus unor interpretări mai mult sau mai puţin ambigue. Semnificaţia mesajului estetic fiind foarte largă, nici decodificarea nu prezintă o precizie absolută şi acest neajuns porneşte de la însăşi procesul formării limbajului artistic care, presupunînd invenţie, îi este imposibil să respecte regulile exacte, rigide ale codificării obişnuite. Acest lucru explică (după A. Moles şi C. Maltese) de ce un receptor, oricît de activ ar fi, nu poate da răspunsuri individuale la un mesaj estetic tipic ; el se impune prin răspunsuri publice generalizate care, după opinia noastră, decantează anumite sensuri susceptibile de a fi completate permanent în consens. Din convergenţa unor judecăţi de valoare se cristalizează, în timp, sensuri comune ce consacră coduri specifice cu referinţă individuală, valabile numai pentru opera unui artist. De exemplu, *Pasărea măiastră* sau *Coloana infinită* ale lui Brân- cuşi, au astăzi un cod semantic şi estetic precis dobîndit prin intermediul informaţiei culturologice, după apariţia

Din această perspectivă rezultă că estetica informaţională preia mecanic expresia de codificare numai pentru a fi consecventă unui sistem metodologic. După părerea noastră însă, termenul de simbolizare ar fi mult mai potrivit pentru a răspunde adecvat sensului dorit, deoarece aceasta se realizează printr-o convenienţă generală. Un simbol, de regulă, se consacră printr-un consens unanim acceptat, pe cînd un cod. în spiritul teoriei informaţionale, se impune unilateral, prin voinţa emiţătorului.

în cîmpul larg al acestei argumentări vin şi alte elemente. Dacă informaţia semantică ţine de o logică universală, este enunţabilă, structurată, traductibilă în toate limbile, deci co- dificabilă, cea estetică este o informaţie personală, intraductibilă. cel mult transpozabilă. în timp ce aspectul semantic al unei lucrări de artă plastică, de pildă, constă în subiectul acesteia, în relaţiile de echilibru, de perspectivă, de autonomie, care devin conexiuni între simboluri, aspectul estetic se referă la stilul lucrării, la proporţia şi armonia formelor şi culorilor, la tonalitatea dominantă a cromaticii, la tipul de tuşă etc., la elementele ce exprimă spontaneitatea, originalitatea şi personalitatea artistului, implicit a lucrării[16], date ce nu pot fi cunoscute a priori de nici unul din termenii aflaţi în dialogul comunicării.

Subliniem, în acest sens, ca interesantă şi subtilă observaţia lui A. Moles conform căreia, între mesajul semantic şi cel estetic, există o compensare „contrapunctică" în comunicarea operei de artă, ceea ce înseamnă că ele se completează şi se echilibrează reciproc, chiar dacă nu există nişte legi precis consemnate în această direcţie. Deşi compensatorii, cele două mesaje nu „se lasă" prinse deodată, deoarece puterea de recepţie a omului este limitată şi, în consecinţă, îi este imposibil să sesizeze mai mult decît o anumită cantitate de informaţie. Obiectul atenţiei lui va oscila între acestea două. Dacă mesajul semantic este prea bogat sau complex îl va acapara în plan subiectiv pe receptor şi, drept urmare, el va neglija descifrarea mesajului estetic şi, invers, reciproca fiind valabilă. O altă variantă posibilă se iveşte atunci cînd conţinutul de idei şi sentimente este inaccesibil ; în această situaţie, subiectul va renunţa la desluşirea lui, declinîndu-şi interesul pentru asemenea lucrări.

Am realizat acest tur de orizont asupra cîtorva probleme fundamentale ale esteticii informaţionale întrucît ele vor fi implicate în discutarea temei propuse, în unele

puncte de referinţă. Invocarea lor se va face, însă, în mod critic deoarece, aşa cum va rezulta, această nouă ramură a esteticii are virtuţile, dar şi servituţile ei. Deşi născută din dorinţa de a traduce intraductibilul, inefabilul expresiei artistice, după unii cercetători vrînd să salveze aberaţiile şi arbitrariul unor modernisme, ea nu poate cuprinde în sfera ei de interes şi rezolvare decît acele sisteme foarte elaborate şi construite ale operei optice, cinetice, precum şi acelea care ţin de arta combinatorie (permutaţională) realizată cu ordinatorul [37], recunoaşte pînă şi A. Moles, unul din corifeii esteticii informaţionale.

Aşa cum a reieşit din dezbaterile acestui capitol, disciplina în discuţie nu are acces decît la informaţia semantică, singura traductibilă, cea estetică fiind necodificabilă datorită caracterului ei personal de „document privat[11], cum afirmă Gillo Dor- fles în *Estetica mitului* şi. prin urmare, nu se poate descifra univoc şi comunica. In prima categorie intră, în special, formele (semnele) care au fost sintetizate în anumite coduri ca : a) indicatoare turistice şi rutiere, în total vreo 3000 ; b) gest-meni, poziţii ale corpului în diferite ipostaze ; c) morfeme, forme folosite în arhitectură ; d) semne tipografice [38] şi alte configuraţii susceptibile de a fi descifrate ca sens. Nu intră însă în posibilităţile de citire a acestei discipline semnificaţiile culorii, acestea făcînd parte din structura mesajului estetic.

Admiţînd posibilitatea transpunerii unei picturi dintr-un cod în altul, din cel plastic în cel verbal, C. Maltese face o remarcă interesantă. Astfel el susţine că ceea ce se pierde de regulă în cazul unei poezii, povestiri sau chiar al unei scrisori, atunci cînd se purcede la traducerea lor dintr-o limbă în alta, este egal cu gradul de perisabilitate informaţională ce survine în momentul în care se trece la transpunerea unui tablou din limbajul său plastic în cel lingvistic [39]. Intr-adevăr, o parte din încărcătura de semnificaţii şi sensuri se pierde de-a lungul acestei operaţii de transbordare dintr-un cod în altul, dar nu aceasta reprezintă, din punctul nostru de vedere, cantitatea cea mai mare, ci aceea care nu se supune decodificării şi, astfel, rămîne ascunsă în potenţialul intraductibil al operei. Cronicile plastice, mai ales cele referitoare la compoziţiile nonfigurative, unde mesajul estetic prevalează în raport cu cel semantic, constituie cele mai grăitoare exemple de ceea ce înseamnă încercarea de a face înţeles neînţelesul ; ele

comunicării. Dacă opera de artă sau un obiect estetic s-ar reduce la un mesaj grafic asemănător scrisului şi la un lexic cu o morfologie şi o sintaxă sistemic constituite, aceasta s-ar rezuma doar la o funcţie de comunicare semantică şi pragmatică în sens semiologic. Dincolo de aceste semnificaţii însă, limbajul artei plastice mai este purtătorul şi altor valenţe care declanşează în om stări afective, estetice, volitive, morale etc. Dar ele rămîn în afara detectării informaţionale, deoarece noua ramură a esteticii nu are posibilitatea de a le pătrunde şi nici comunica.

Servituţile ei mai decurg şi din faptul că rămîne la suprafaţa vizibilă a expresiei artistice, imergenţa în lumea tăinuită a semnelor fiindu-i inaccesibilă prin mijloacele şi metodele ei statistico-matematice. Estetica informaţională constată, dar nu interpretează, consemnează aspectele pur fizice, fără a avea putinţa de a descinde dincolo de ele şi acest lucru este, în esenţă, relativ puţin. Limbajul nu înseamnă numai comunicare ; el presupune şi alte momente şi aspecte rememorate de noi, dar care nu fac obiectul acestei discipline, ele putînd fi abordate şi desluşite cu ajutorul psihologiei artei, semioticii, sociologiei,

II. 2. SEMIOTICA (SEMIOLOGIA) ŞI IMPLICAŢIILE SALE

Dezvoltîndu-se în special ca ramură a logicii simbolice, semiotica — ştiinţa semnelor — este implicată şi într-o serie de discipline de graniţă ca psihologia, estetica, teoria culturii ş.a. Ea a fost dezvoltată de Ch. S. Peirce, iar ulterior, pornind de la lingvistică, preconizată de Fd. de Saussure sub numele de semiologie, văzută ca „o parte din psihologia socială şi prin urmare din psihologia generală[11 /10], ce se ocupă de semne ca pattern stimuli sau „Gestalt“-uri, cu funcţii şi semnificaţii specifice în sfera conştiinţei. într-o formulare mai sintetică, putem afirma că semnul este o realitate senzorială ce se referă la o altă realitate pe care vrea s-o evoce. Psihismul are o structură semiogenetică şi aceasta îi permite să producă semne şi simboluri ce sînt apoi introduse în sfera comunicării şi în procesul cunoaşterii logice. După Jean Piaget, funcţia semiotică sau simbolică apare în jurul vîrstei de 2—3 ani şi se referă la posibilitatea copilului de a evoca obiecte şi evenimente care nu sînt actual percepute prin imitaţie amînată (ce marchează începutul reprezentării), joc simbolic (sau de ficţiune), desen

(ori imitaţie interiorizată) şi limbaj (sau evocare verbală) în sfera comunicării [41].

Estetica semiotică studiază limbajul artistic în concordanţă cu rezultatele metodologice ale teoriei informaţionale şi structuralismului, dar numai sub aspectul strict al comunicării. Din această perspectivă ea cercetează particularităţile semnificaţiei estetice, a specificităţii sintactice şi funcţionale a limbajelor, complexitatea mesajului, polisemia lui, procesul de codificare şi decodificare a semnelor etc. Cercetarea semiotică a operei de artă permite, în colaborare cu disciplinele apropiate, să dea o mai mare valoare analizei estetice prin sporul ei de exactitate.

In ceea ce ne priveşte, vom considera culorile şi formele semne, unităţi morfologice ale unei modalităţi specifice de exprimare şi comunicare, atît în domeniile esteticului şi artisticului, cît şi în afara lor. Dacă forma are un echivalent semiologic în conceptul de *morfem,* pentru semnul cromatic propunem termenul de *cromem,* iar pentru formele colorate de *cromorfeme.* Semnele, sub numeroasele lor aspecte, materiale, naturale şi convenţionale, indică fenomene şi procese obiective şi subiective, precum şi obiecte reale. Acestea se caracterizează în esenţă prin aceea că fac trimitere la altceva decît la ele însele, respectiv la obiectele lumii înconjurătoare, iar pe de altă parte, la semnificaţii, adică la funcţiuni de conştiinţă. De exemplu, semnele din arta cultă şi populară (cromorfemele) au o corespondenţă obiectuala, reală şi logică pe baza căreia emiţătorul şi, apoi, receptorul le identifică. Există, astfel, semne univoce (cînd unui semn A îi corespunde un singur obiect), fictive (unui semn A nu-i corespunde nici un obiect X), polisemice (unui semn A îi corespund N obiecte X). echivalente (unui obiect X îi corespund N semne) şi, o ultimă situaţie, cînd între semne şi obiecte există un raport nedeterminat (la N obiecte X corespund N semne A)[12]. Charles S. Peirce, relansînd în accepţie modernă termenul de semiotică, consideră că semnul nu reprezintă numai un obiect, ci şi o funcţie triadică ce ilustrează o relaţie între acesta, existenţă şi conştiinţă [13]. Cu alte cuvinte, un semn este un element fizic utilizat de conştiinţă ca mijloc pentru a indica un obiect ce dobîndeşte o semnificaţie pentru un interpret. Acestea exprimă, de fapt, cele trei funcţii ale semnelor şi, respectiv, cele trei părţi ale semioticii, aşa cum le-a văzut Ch. W. Morris în lucrarea sa *Fundamentele teoriei semnelor: I Semantica* studiază raportul semnelor cu

caţia lor, *II Sintactica* cercetează relaţiile dintre semne în raport cu anumite reguli de combinare şi ordonare, *III Pragmatica* consemnează modul în care omul înţelege şi foloseşte semnele.

Semnul se află deci la baza semioticii sau semiologiei, el existînd doar în raport cu o conştiinţă care, cu ajutorul facultăţii sale imaginative şi al inteligenţei, l-a creat ca apoi, prin intermediul memoriei să-l utilizeze în comunicare. S-au format astfel limbajele în cadrul cărora realitatea a fost convertită în semne purtătoare de semnificaţii.

Pe lîngă semne, ca elemente ale unor structuri simple, mai există supersemnele unor structuri compuse. Acestea din urmă, printr-o asamblare finită de semne, reprezintă o nouă însuşire pe care semnele elementare nu o au. De pildă, anumite forme sau culori luate separat spun mult mai puţin decît dacă ar fi luate la un loc în configuraţia unei opere plastice articulate.

Dacă pentru Norbert Wiener o structură de semne (super- semne) în cadrul unui sistem formează o ştire alcătuită din- tr-un purtător material (semnal fizic) ce poate fi descris matematic şi informaţia (ştirea) propriu-zisă ce este definită în raport cu un emiţător şi un receptor [4'i], pentru M. Bense o structură de semne aflate în relaţie, constituie un mesaj estetic. Din punct de vedere „atomic", acesta este alcătuit din mărimi fizice (culoare, luminozitate, volum, formă) care reprezintă tocmai elementele structurii : semnele [/'5].

Prin mijlocirea semnelor şi supersemnelor opera-mesaj transmite receptorului intenţiile emiţătorului, stabilindu-se în acest fel dialogul comunicării. în conformitate cu punctul de vedere al lui B. Callieri şi L. Frighi, intenţia joacă rolul principal în comportamentul informaţional atît în cazul creatorului, cît şi în al beneficiarului artistic. „Vis â vis" de această idee, se consideră că intenţia concretizată în opera artistului aparţine numai autorului, în timp ce impresia condiţionează percepţia receptorului.

Pentru a completa mecanismul psihologic al comunicării (şi acest lucru va fi demonstrat în tratarea subiectului nostru), vom adăuga că procesul acesta este mult mai complex, el angajînd şi alte caracteristici ce ţin atît de particularităţile individuale ale personalităţii ambilor termeni (emiţător şi receptor) : vîrstă, sex, temperament, motivaţie, aptitudini, nivel de instruire, cît şi de cadrul social-istoric etc.

Semnele din domeniul artei plastice (în cadrul cărora

nu numai în conceperea, dar şi în receptarea lor, ceea ce în domeniul esteticii informaţionale am consemnat cu prilejul discutării raportului dintre originalitatea limbajului (mesajului) şi înţelegerea lui. Sigur, în arta abstractă (nonfiguративă), în raport cu cea tradiţională (figurativă), semnele sînt mai puţin accesibile. După G. Dorfles, ele nu transmit „beneficiarului nimic determinat sau determinabil conceptual şi sim- bolic“ [46] şi, ceea ce am adăuga noi, este mai ales valabil în situaţia acelor opere dominate de arbitrar şi hazard. Acelaşi autor consideră că numai hermeneutica înarmată cu o metodologie psihologică şi psihanalitică este capabilă să stabilească specificul comunicării în domeniul atît de controversat al expresiei nonfigurative [47].

Din problematica semioticii mai disociem ca important pentru coordonatele prezentei lucrări procedeul simbolizării, larg folosit în logică, matematică, lingvistică etc., dar şi în artă ca modalitate de expresie şi comunicare a unor idei şi sentimente, la prima vedere disimulate.

în mod comun simbolul se prezintă sub aspectul unui semn, obiect sau imagine concretă care evocă altceva decît ceea ce reprezintă. El se fixează printr-o convenţie de grup, apoi se extinde la nivelul întregii colectivităţi, ca semnificaţie, fiind recunoscut şi înţeles. Astfel s-a ajuns la stabilirea steagurilor de stat şi a stemelor naţionale, a altor simboluri de asociaţie, a însemnelor heraldice etc. Simbolurile au valabilitate numai intr-un anumit context social-istoric, ele variind de la o cultură la alta. Un asemenea exemplu îl oferă simbolica culorilor, care diferă ca sens în timp şi în spaţiu. în evul mediu, de pildă, pentru a conota semnificaţia unor opere de artă se recurgea la simbolica numerelor, a culorilor, iar în cazul clădirilor, la aşezarea acestora după punctele cardinale, la emblematica ornamentală, al căror conţinut precis semantic fixa gradul de intenţionalitate a autorului la o anumită semnificaţie.

Actul şi funcţia simbolică constituie puncte de larg interes pentru semiologi, dar şi pentru psihologi care, indiferent de poziţia lor ideologică, le-au legat de limbaj, de o anumită formă de comunicare verbală, grafică sau gestică, sonoră sau optică.

Pierre Janet consideră că limbajul a fost pregătit atît de apariţia şi utilizarea simbolurilor, cît şi a semnelor. Prin intermediul lor se transmit anumite idei şi sentimente. Deosebirea dintre simbol şi semn se înfăptuieşte, după acelaşi autor, prin-

tr-o legătură sau relaţie psihică diferită. In timp ce anumite însemne simbolice ale puterii (sceptru, bici, băţ) se asociau în Egiptul antic cu emoţia şi frica de bătaie, semnul nu provoacă o participare afectivă, ci doar o convenţie de grup[48].

Alte puncte de vedere cu deschidere interesantă spre această problemă, adevărate repere de referinţă, sînt acelea invocate de Saussure. El defineşte funcţia de simbolizare ca o posibilitate de redare a unui semnificat printr-un semnificant specific. S. Gideon socoteşte că natura esenţială a simbolului rezidă în dorinţa arhaică a omului de a da o formă vizibilă invizibilului, sau de a reprezenta ireprezentabilul, de exemplu teama, neliniştea, ,.existenţa“ ameninţătoare a spiritelor etc. Această posibilitate de transpunere a precedat, după cum afirmă S. Gideon, arta însăşi. Şi numai într-o anumită perioadă a preistoriei cele două manifestări s-au contopit. Dacă în perioada musteriană, simbolurile erau lipsite de mesaj estetic, ele avînd doar o singură semnificaţie, desenele de la Altamira, El Castillo, La Passiega, Tassili sînt tot atîtea tentative spirituale de o mai mare anvergură unde sînt sintetizate într-o viziune specifică simbolul cu expresia artistică[4!)].

Suportul psihologic al mecanismului de simbolizare ţine, ca modalitate de comunicare complexă, atît de conştient cît şi de inconştient. Jean Piaget afirmă că simbolul este produsul activităţii conştiente şi inconştiente în acelaşi timp, aşa cum şi gîndirea (am adăuga şi creaţia) este, sub un anumit aspect şi produsul instanţei conştiente şi inconştiente a psihismului uman [50].

Dacă despre „tehnologia" conştientă a simbolizării am făcut şi prezentat cîteva consideraţii de care vom ţine seama în abordarea problemei noastre, este mult mai greu de evidenţiat substratul ascuns şi arhetipal al inconştientului, dar convergent ca manifestare. Deşi simbolul inconştient apărut în vise. în actul ratat şi nevroze este un fenomen psihologic dificil de descris, se susţine, în spirit freudian, că el poate deveni inteligibil şi conştient în psihanaliză. în aceste condiţii stabilirea semnificaţiei unui simbol se face printr-un efort psihic ce presupune afinităţi asemănătoare cu sensibilitatea pentru desluşirea simbolicului în artă. Pacientul explorabil ar corespunde cu iubitorul (dar şi cu creatorul de artă, completăm noi), iar psihoterapeutul cu criticul de artă care tălmăceşte metafore obscure.

Intr-adevăr, descifrarea unor simboluri de o anumită structurare (organizare) abisală reprezintă o operaţie relativ

loasă, metologia de transpunere fiind o chestiune de intuiţie personală şi multă experienţă psihologică. Un anumit simbol oniric poate să însemne cu totul altceva decît reprezentarea, aşa cum se petrec lucrurile şi în arta suprarealistă.

Considerăm că este oportun să amintim deosebirile stabilite de Margaret Naumburg, aşa cum rezultă ele din concepţia celor doi reprezentanţi ai şcolii psihanalitice, Sigmund Freud şi Gustav Cari Jung, cu privire la semnificaţia simbolului. în vreme ce pentru primul, expresia simbolică trădează numai experienţa refulată din trecutul subiectului respectiv, pentru al doilea, ea ilustrează şi anticiparea experienţei viitoare a individului. Jung mai face deosebire între arhetip ca parte a structurii noastre psihice colective şi ereditare şi simbol legat în exclusivitate de biografia spirituală a fiecărui om [51]. aşa cum de altfel, consideră şi Freud.

Autoarea mai sus citată (Margaret Naumburg) a făcut cercetări psihologice, folosind ca metodă desenul şi pictura spontană la psihonevrotici. Constatările ei au dus la concluzia că semnele simbolice rezultate din refulări merg de la linii de forlă, la forme circulare, triunghiulare, embrionare şi ute- rine, forme genitale masculine şi feminine etc., în general, uşor interpretabile [52].

în cazurile normale de exprimare simbolică în domeniul care ne interesează, al artei, aceasta capătă sensuri metaforice ce stimulează prin conţinutul ei asociaţii de idei evocatoare privind universul material şi spiritual al omului, natura înconjurătoare şi natura umană.

Am putea conchide la acest specific că funcţia simbolică înseamnă, pe de o parte, crearea şi emiterea simbolurilor, iar pe de altă parte receptarea, decodificarea, folosirea şi stocarea acestora în scopul comunicării interpersonale.

După cum este cunoscut, atît culorile cît şi formele au semnificaţii simbolice ce vor fi prezentate şi analizate, la momentul oportun, în cuprinsul lucrării de faţă.

II. 3. PSIHOLOGIA ŞI FUNCŢIILE LIMBAJULUI

Este ştiut faptul că psihologia tradiţională (generală şi experimentală) se ocupă cu cercetarea şi studierea tuturor fenomenelor legate de limbă şi limbajul vorbit, nu însă şi de comunicarea interumană prin intermediul imaginii plastice, care face obiectul esteticii, semioticii şi, în mod deosebit, al

psihologiei artei. Este de neconceput însă o cercetare exclusivă din perspectiva uneia din disciplinele amintite, deoarece subiectul, respectiv limbajul, ne trimite la semiotică şi psihologie, iar artisticul la estetică. în al doilea rînd, trebuie să avem în vedere că psihologia este inevitabil utilă aparatului de prospectare a esteticii şi semioticii, iar acestea, la rîndul lor, sînt implicate în tratarea psihologică a limbajului. Ceea ce le deosebeşte rezidă în modalitatea de abordare a chestiunii în discuţie ; în timp ce estetica (informaţională) şi semiotica (estetică) se concentrează numai asupra comunicării, psihologia cu o deschidere metodologică mai largă spre fenomen, face investigaţii asupra unei arii problematice mai întinse, inclusiv asupra funcţiilor sale specifice de *fixare, exprimare, comunicare, cunoaştere* şi *influenţare.* Acesta este şi punctul de vedere complet, deoarece limbajul nu poate fi redus numai la momentul transferului de informaţii.

Disociind prin prisma psihologiei vom reaminti că în timp ce limba este considerată un fenomen social, limbajul este socotit o manifestare individuală, un proces psihofiziologic. Colectivitatea creează sistemul lingvistic (fonetica, vocabularul, gramatica) pe care copilul trebuie să-l preia învăţîndu-l în primii ani ai evoluţiei sale ontogenetice. Spus altfel, acest lucru înseamnă că limba se transmite, dar nu se moşteneşte pentru că fiecare şi-o însuşeşte în mod personal sub forma limbajului.

In ceea ce priveşte limbajul artistic situaţia se prezintă cu totul altfel atît din perspectiva condiţiilor sociale, cît şi psihologice. In vreme ce influenţa mediului lingvistic este preponderentă şi sistematică prin întreaga existenţă socială (inclusiv familială), înrîurirea estetică şi artistică este mai mult sau mai puţin întîmplătoare în primii ani de viaţă, ea înce- pînd să se manifeste organizat mai tîrziu, odată cu frecventarea învăţămîntului preşcolar. Datorită acestor condiţii, în timp ce un copil de trei ani se exprimă de regulă curent în limba lui maternă, la aceeaşi vîrstă numai unii dintre ei recunosc şi verbalizează culorile şi notele muzicale. Rezultă că premisele de context social (educaţional) fiind fundamental deosebite, ele determină şi o însuşire diferenţiată a limbajului vorbit în raport cu cel artistic. La toate acestea mai avem în vedere şi condiţionarea psihologică. Dacă mijloacele de expresie verbală (monemele) se învaţă dispunînd doar de predispoziţii normale, iar elementele limbajului plastic (cromorfe- mele) se însuşesc

realizează numai în prezenţa talentului. De asemenea, sub influenţa mecanismului generativ (în spiritul teoriei lui Noam Chomsky), limbajul vorbit se formează şi se produce într-o manieră mult mai lesnicioasă şi accesibilă decît cel artistic.

O altă caracteristică constă în faptul că limba posedă, pe lingă precizia semantică, un sistem de norme morfologice şi sintactice mai clare decît limbajul artistic (în mod deosebit, cel plastic), care este ambiguu şi nu dispune încă de o gramatică a formei şi culorilor, cel puţin în măsura în care muzica şi-a fundamentat o teorie privitoare la construcţia expresiei sonore, în materie de solfegii, contrapunct, armonie etc.

Odată constituit sub forma concretă a unei structuri expresive (picturale, muzicale, gestice etc.), indiferent de particularităţile imprimate de creator, limbajul artistic se va caracteriza prin următoarele funcţii : de fixare, exprimare, comunicare, cunoaştere şi influenţare.

Prin mijlocirea primei sale funcţii limbajul fixează o experienţă individuală sau de grup, cu ajutorul unor modalităţi de exprimare sonoră sau optică ce vor fi preluate de colectivitate. în măsura în .care ele sînt semnificative, sugestive şi concludente pentru ceea ce reprezintă simbolic din lumea înconjurătoare. Fiecare semn se consacră printr-o îndelungată practică socio-culturală şi numai pe măsură ce conservă şi exprimă date despre realităţi obiective şi subiective de o anumită circulaţie socială.

în acest fel limbajul verbal şi neverbal se formează şi se dezvoltă ca un sistem viu, organic, ca depozit de informaţii şi cuprinde straturi succesive din evoluţia culturologică a unei colectivităţi umane.

Ţinînd seama de aceste consideraţii, putem afirma că limbajul artistic este o instituţie socială care se manifestă psihologic. Sub aspectul lui social este o parte a culturii, iar sub latura sa subiectivă, o parte a psihologiei.

Cea de a doua funcţie a limbajului, aceea de exprimare, se referă la posibilitatea găsirii şi fixării unor semne adecvate, purtătoare de informaţii. Acest lucru permite ca în locul obiectelor, fenomenelor şi proceselor să circule simboluri capabile să le reprezinte cu semnificaţiile şi caracteristicile lor.

în modalitatea de exprimare a conţinutului ideatic, estetic şi afectiv al operei de artă, recunoaştem personalitatea creatorului. Ineditul expresiei artistice nu înseamnă întot-

să confundăm noutatea limbajului (...) artistic cu originalitatea conţinutului ideatic, plastic, muzical sau literar**[53]. Este cunoscut că istoria artelor consemnează destui epigoni în lucrările cărora conţinutul este îmbrăcat într-o haină aparent nouă, pentru a încerca să-l prezinte drept produsul unei creaţii neobişnuit de valoroase şi originale. Dincolo însă de ierarhia axiologică a lucrării (aspect ce intră în atenţia esteticii), este necesar să reţinem faptul că limbajul (original sau nu), are printre principalele sale funcţii, pe aceea de a exprima şi comunica prin unităţi morfologice şi structuri sintactice, un anumit conţinut, o anumită informaţie.

Obiectivarea structurilor informaţionale caracteYistice psihicului uman se realizează prin transpunerea conţinutului acestora pe purtători sau suporturi substanţial-energetice codificate, de natură verbală, grafică, picturală, auditivă sau vizuală. în acest fel se obiectivează intenţiile de comunicare interumană, iar informaţiile devin utilizabile şi transferabile în timp şi spaţiu [5]\

Comunicarea reprezintă momentul în care datele experienţei noastre, fixate şi exprimate în semne, circulă prin limbaj între emiţător şi receptor. Acest lucru caracterizează comunicarea interumană, reciprocitatea, dialogul, funcţia activă a receptorului, spre deosebire de translaţia cibernetică în cadrul căreia comunicarea curge doar într-o singură direcţie.

Dacă în cuprinsul dialogului vorbit schimbul de informaţii se face pe baza aceluiaşi cod, limbajul artistic presupune însă o comunicare în care emiţătorul se exprimă într-un anumit fel (grafic, plastic), iar receptorul răspunde în altul (verbal), fapt ce explică neconcordanţe şi pierderi de sens, atunci cînd se încearcă transpuneri dintr-o formă în alta.

Limbajul artistic oferă atît un transfer cît şi un schimb de informaţii prin intermediul unor simboluri, dar în timp ce în teoria şi estetica informaţională semnul are un aspect pur fizic, măsurabil în biţi, în comunicarea interpersonală. semni- ficanţii sînt trecuţi prin sensibilitatea şi înţelegerea omului, ajutat fiind, astfel, să descopere aspecte, nuanţe şi sensuri[55] şi. după cum am mai arătat, scapă constatărilor statistico-ma- tematice ale esteticii informaţionale.

Imaginea artistică este purtătoarea nu numai a unor informaţii semantice şi estetice, ci şi a unei încărcături afective a cărei vibraţie poate fi sesizată numai de sensibilitatea umană. Nu greşim dacă afirmăm că emoţiile însotesc comunicarea în artă. sînt un fel de catalizator. o

atunci- cind creatorul şi receptorul, prin mijlocirea operei de artă, se află afectiv pe aceeaşi „lungime de undă“, se realizează un dialog de apropiată sau identică amplitudine între cei doi termeni. Aşa cum înţelegerea măreşte gradul de comunicabilitate în cazul logicii sau matematicii, emoţia uşurează comunicabilitatea şi o generalizează la nivelul unui grup sau colectivităţi, în cazul artei.

Coloratura afectivă poate mări „conductibilitatea“ şi rezonanţa mesajului estetic, dar îl poate şi reduce cînd există sentimente anticipat nejustificate în legătură cu un artist şi opera acestuia, comunicarea fiind „interzisă", iar dialogul de neconceput.

Ideile şi sentimentele, neputînd circula în forma lor pură, au nevoie de un purtător, de un semnal fizic, obiectiv, con- cretizabil senzorial în expresii sau imagini grafice, cromatice, gestice, sonore etc. Pentru a fi comunicabile, semnalele sînt codificate psihologic atît la nivelul percepţiei, cît şi la cel al înţelegerii umane. Receptorul este supus acţiunii diferiţilor stimuli externi care reprezintă mesaje informaţionale. Prin intermediul analizatorilor specializaţi, mesajele sînt traduse (transpuse) în impulsuri nervoase de o anumită frecvenţă şi dispoziţie spaţio-temporală într-un alfabet specific, codificat, ceea ce obligă ca fiecare informaţie să fie trimisă întotdeauna cu aceeaşi adresă şi stocată pe registre diferenţiate ca problematică. După ce operaţia de codificare suferă trei modificări succesive la nivel subcortical şi cortical, impulsurile codate ajung în cortex sub forma unor imagini. Acestea sînt supuse aici unor confruntări şi interpretări cu semnele mai vechi înmagazinate în blocul memoriei de lungă durată, unde se află şi semnalele stării de motivaţie şi modelele etalon. Totalitatea transformărilor şi operaţia de interpretare constituie procesul de decodificare care, la nivelul structurii perceptive, au drept scop identificarea stimulilor şi a mesajului iniţial perceput[M].

Prin această operaţie de codificare perceptivă obţinem recunoaşterea sau identificarea obiectelor estetice şi artistice, în ultimă instanţă, a semnalelor cuprinse în structura acestora : culori, linii, forme, volume etc. Ştim însă că orice semnal este purtătorul unei semnificaţii care se poate tălmăci numai pe măsură ce aceasta este cunoscută aşa cum a fost ea stabilită prin intermediul procesului social de codificare, căruia i se adaugă interpretările personale.

Omul, ca sistem informaţional, nu numai percepe şi sto-

şi le apreciază în funcţie de nivelul său psiho-socio-cultural, pentru ca apoi să le exprime şi să le comunice în conformitate cu structura propriei sale conştiinţe.

Dacă la animale psihicul se construieşte pe o structură ereditară programată, fixă şi determinată de specificul speciei, la om acesta se formează „pe scheme individuale" concertate social. Din acest punct de vedere, fiinţa umană reprezintă cea mai complexă capacitate de cuprindere şi transportare a informaţiei, cu cel mai mare grad de independenţă şi libertate în interpretarea şi aprecierea ei. Acest lucru se realizează în procesul comunicării în practica prelucrării diferitelor tipuri de semnale[57]. Putem deduce că, aşa cum un arheolog, pe baza experienţei dobîndite, va şti să descifreze semnele unor vestigii descoperite, la fel criticul de artă va reuşi să desluşească semnificaţiile multiple, dar ascunse, ale unei opere de artă nonfigurative.

Limbajele, inclusiv cel artistic, reflectînd în forme specifice realitatea înconjurătoare, contribuie la procesul cunoaşterii. Informaţiile fixate, exprimate şi comunicate de un artist prin opera sa, cuprind aprecierile rezultate din generalizarea şi sistematizarea unei experienţe. Prin mijlocirea limbajului, a funcţiei sale cognitive, noi descoperim „arheologic" straturi de cunoştinţe şi date pe care omul le-a înmagazinat în vocabularul său. Dincolo de marea diversitate de semne şi simboluri (semnificanţi) specifice fiecărui limbaj, în funcţie de artist şi cultura reprezentată de el, noi descoperim nivelul de cultură atins de o anumită colectivitate. Vestigiile, urmele de cultură materială şi spirituală au servit şi servesc la stabilirea unor date şi evenimente nescrise, dar înmagazinate în mesajele primelor manifestări artistice umane şi transmise peste veacuri ca informaţii preţioase cuprinse iniţial în pictograme şi ideograme.

Este firesc ca informaţia semantică şi estetică, precum şi încărcătura afectivă a limbajului, pe lîngă transferul de date, să exercite şi o anumită înrîurire asupra conştiinţei receptorului. Cu cît mesajul încorporat într-o anumită operă este mai convingător şi mişcător în acelaşi timp, cu atît mai mult funcţia de influenţare şi persuasiune a limbajului este mai mare. In această ipostază vom înţelege prin limbaj stilul unui artist care, prin modalităţi mai mult sau mai puţin elocvente, îşi va pune amprenta pe sensibilitatea şi gradul de receptivitate a spectatorului, influenţîndu-l.

însuşirile şi funcţiile limbajului artistic ţin de însăşi geneza lui. El s-a născut, ca şi limba, din necesitatea omului de a-şi comunica semenilor experienţa, gîndurile şi sentimentele. Ca modalitate specifică de fixare şi exprimare, limbajul artistic, spre deosebire de cel verbal, apare de fiecare dată ca urmare a unui proces individual de transpunere şi convertire a realităţii obiective şi subiective în semne, structuri şi valori. Această particularizare a expresiei, care o face distinctă de altele, este condiţionată de structura psihologică a fiecărei personalităţi, a fiecărui creator în parte. în timp ce numai mijloacele de expresie (formele, culorile, notele muzicale etc.) sînt universale, procedeele artistice (armonia, simetria, pro- porţionalitatea, echilibrul etc.) sînt diferite ca viziune şi realizare, în strînsă legătură cu talentul artistului, cu gradul lui de inventivitate, concretizate în noutatea şi originalitatea limbajului.

Semnele estetice şi artistice, articulate în opere-structuri, dobîndesc semnificaţii semantice şi estetice precum şi o anumită încărcătură afectivă. Descifrarea acestora are şi ea un caracter particular, aşa cum am argumentat (în capitolul II.1) deoarece, în cazul artei, nu se poate vorbi de o codificare şi decodificare în spiritul termenilor consacraţi de teoria informaţională. După părerea noastră, chiar estetica informaţională îi utilizează în mod necritic şi forţat.

Întrucît înţelegerea unei opere de artă nu se realizează simultan cu perceperea ei, ci numai ca urmare a unui proces de comunicare cu o geneză a sa. trebuie să aplicăm o metodologie adecvată. R. Berger propune şi practică o metodă de cunoaştere estetică al cărei punct de pornire în descifrarea unor mesaje îl constituie următoarele repere : I — cunoaşterea artistului ; II — a datelor legate de opera studiată ; III — analiza estetică a lucrării [58].

Am completa în ordine această metodologie a autorului mai sus citat cu o cercetare anamnezică directă sau prin reconstituire a artistului, cu o analiză psiho-semiologică a produselor sale şi, în sfîrşit, cu studierea multidisciplinară a operei, invocînd pe lîngă estetică, psihologia, sociologia, culturologia, istoria şi istoria artelor.

Cu cît cercetarea unei opere artistice, respectiv, a limbajului folosit, este mai temeinică şi realizată monografic în manieră interdisciplinară, cu atît mai mari sînt şansele de a pune în circulaţie adevăratele semnificaţii ale lucrării respective, cu atît mai certe devin consensurile aposterior

III UNIVERSUL CULORILOR ŞI AL FORMELOR

III.l. CULOAREA ŞI FORMA — CA ÎNSUŞIRI, SEMNE ŞI MIJLOACE DE EXPRESIE

însuşiri atributive specifice, culorile şi formele evidenţiază şi subliniază aspectul exterior al lucrurilor şi fiinţelor, fac ca acestea să fie identificabile, să se deosebească unele de altele. Ele sînt, în acelaşi timp, semne pentru că indică fenomene materiale şi spirituale, informaţii, deoarece comunică ceva, mijloace de expresie în domeniul artei plastice, care nu ar putea exista fără aceste cromorfeme (materia de bază a limbajului pictural şi grafic) şi stimuli fiindcă din punct de vedere psihologic au funcţii impresive, iar prin feedback şi limbaj, funcţii expresive.

Culorile şi formele nu pot fi despărţite, ele fiind „relativ solidare'[1], constituind elemente comune ale tuturor obiectelor lumii materiale.

Deşi acestea nu pot fi separate, atît în natură cît şi în artă, noi le vom aborda distinct în capitolele următoare, atît din raţiuni analitice cît şi de sistematizare, nu înainte însă de a prezenta cîteva caracteristici ale cromorfemelor, precum şi legăturile conexiale ce există între aceste două atribute ale obiectelor naturale, estetice şi artistice.

Ca semne şi stimuli, culoarea şi forma au nu numai o funcţie impresivă, dar şi una expresivă ; prima determină efecte subiective în legătură cu specificitatea configuraţiei şi a somaticii fiecărui obiect, cealaltă contribuie la transpunerea şi comunicarea unor gînduri şi stări psihologice în artă, cît si în afara ei. Dar despre aceste atribute ale culorii vom reveni într-un alt capitol (IV. 1.5).

în timp ce culoarea este mai evidentă şi impresionează puternic fondul nostru afectiv, formele prezintă o varietate mult mai mare de configuraţii şi au o forţă de individualizare mai pregnantă decît aspectul cromatic, impunîndu-se prin aceste trăsături intelectului. O asemenea delimitare o face în literatura de specialitate — printre alţii — cercetătorul american E. Schachtel, susţinînd că petele de culoare provoacă, pe plan subiectiv, reacţii afective, în vreme ce forma presupune participarea intelectului.

Atît culoarea cît şi forma, luate ca mijloace de expresie, pot avea încărcătură semantică, estetică şi afectivă, aşa cum, de altfel, şi mesajul artistic alcătuit din aceste semne le conţine în cazul limbajului plastic articulat.

Putem însă vorbi în anumite situai ii de punerea în evidenţă fie a formelor, fie a culorilor şi, în această situaţie, se impune atenţiei noastre ceea ce este mai pregnant. „Cînd pictura se apropie de sculptural — spune E. d'Ors — culoarea pierde din interes, dispare orice preocupare pentru lumină şi ambianţă, triumfă desenul şi din desen, conturul; fiecare obiect reprezentat se reliefează, se individualizează (...) Dimpotrivă, cînd ne apropiem de limita opusă, desenul este sacrificat pentru culoare../[150]. Această formulare ne duce cu gîndul la pictura lui Michelangelo şi este edificatoare pentru discuţie, scutindu-ne de alte comentarii.

Diferenţa, de această dată de opţiune, rezultă şi pe baza aplicării testului Rorschach, descris şi identificat fie din perspectivă cromatică, fie configuraţională. Rorschach şi elevii lui au interpretat această deosebire în alegerea criteriului de preferinţă, în funcţie de structura personalităţii.

Primele experienţe cu acest test s-au efectuat pe bolnavi psihici şi s-a stabilit că, in vreme ce ..maniacii" exaltaţi tind spre culoare, „depresivii" spre formă. Tot în spiritul interpretărilor făcute pe baza acestui test, se consideră că predilecţia spre culoare înseamnă sensibilitate, dar şi instabilitate, precum şi înclinaţii spre afecte, iar preferinţa pentru formă marchează, pe lîngă o tendinţă de cenzurare a emoţiilor şi impulsurilor, o fire introvertită [60].

Rudolf Arnheim, un adept al aplicării teoriei ..Gestalt"-iste în artă, ajunge la concluzia că intuirea şi înţelegerea semnificaţiilor cromatice şi configuraţionale depind de experienţa individuală, condiţiile biologice de specie şi de latura culturo- logică [61] a individului.

Deşi culorile şi formele luate separat sau în structura unei opere plastice au acelaşi substrat substanţial-energetic, efectele psihologice cit şi descifrarea informaţiilor înmagazinate se realizează diferit, aşa cum s-a stabilit cu ajutorul testelor Rorschach şi, respectiv, pe baza observaţiilor lui R. Arn- heim. Altfel spus, în faţa aceluiaşi stimul (culoare, formă, tablou) reacţiile vor fi diferite, iar decodificarea în cazul limbajului plastic, variabilă, în funcţie de mai mulţi factori obiectivi şi subiectivi, pe care ne propunem să-i prezentăm în capitolele următoare. In susţinerea acestui punct de vedere vom arăta dependenţa percepţiei şi reacţiilor psihologice faţă de caracteristicile fizice ale purtătorilor, de modificările de lumină în raport de poziţia optimă vizuală, de variabilele de vîrstă, sex, temperament, aptitudini, cultură etc.

Problema caracterului pregnant afectiv al culorii în raport cu forma şi eventuala întîietate a cromemelor ca stimuli în compunerea imaginii, nu este un punct de vedere exclusiv al psihologiei. Ea este consemnată de istoria artelor ca o controversă de lungă durată, într-o perioadă cînd observaţiile psihologice nu erau obţinute pe baze ştiinţifice, ci empirice. Atunci, ca şi acum, se optează în anumite condiţii fie pentru prioritatea sau evidenţa culorii, fie a desenului (desenul înţeles ca scriere a formelor). Dar înaintea unei concluzii, să vedem în ce constă istoria problemei.

Primele consideraţii cu privire la culoare şi formă le-au făcut grecii antici, care acordau o mare atenţie nu numai conceptului, ci şi aplicării frumosului în viaţă. în planul generalizării şi abstractizării estetice ei considerau culoarea ca atributul fundamental al formei ideale. Acest lucru nu înseamnă că aspectul cromatic era socotit predominant necesar. Dimpotrivă, pînă la Renaştere culoarea era subordonată desenului (formei).

In secolul al XVI-lea, dar mai ales în cel următor, au existat numeroase discuţii şi polemici cu privire la importanţa şi primordialitatea unuia din cele două mijloace de expresie, în aceste dispute unii susţineau că partea esenţială a picturii o reprezintă culoarea, alţii erau adepţii formei

Unul din teoreticienii de frunte ai esteticii, profesorul Jean Grenier, urmărind lupta de opinii pe această temă, menţionează că în secolul al XVII-lea majoritatea artiştilor şi criticilor era favorabilă părerii conform căreia „desenul este

Le Brun şi alţii. Pe o poziţie intermediară celor două tabere se situează, în această perioadă, Jaques Blanchard care arată că în arta picturii culoarea este tot atît de importantă ca şi desenul.

în acelaşi secol ideea supremaţiei exclusive a desenului îşi găseşte adversari. Printre aceştia se numără Roger de Piles şi Felibien, ale căror argumente subliniază că prin susţinerea cromatică a tabloului, acesta este mai bine pus în lumină, devine mai evidenţiat[i2].

Ideea este dezvoltată şi mai mult în veacul al XlX-lea cînd, odată cu impresionismul, culoarea capătă o şi mai mare importanţă teoretică şi practică. Dorinţa expresă a acestor artişti era aceea de a reda cromatic cît mai fidel impresia optică de moment.

în opoziţie cu impresionismul apare la începutul secolului al XX-lea cubismul al cărui accent va cădea mai mult pe formă decît pe culoare.

Caracteristic însă pentru secolul al XX-lea este apariţia şi generalizarea artei nonfigurative ce va schimba radical locul şi rolul culorii şi al formei în structura operei plastice. în timp ce în pictura tradiţională se foloseau mijloacele de expresie pentru a reprezenta artistic realitatea, în pictura abstractă culoarea şi forma nu slujesc redării subiectului, ci devin subiect al lucrărilor, dar de aici nu înseamnă că se poate trage concluzia că din mijloace devin scopul expresiei artistice.

J. Grenier a urmărit această dispută, dar nu s-a pronunţat asupra mobilului ei. După părerea noastră el (mobilul) ţine de sociologia artei, dar şi de psihologia creaţiei şi a creatorului. Deşi curentele artistice indicau prin ideologia lor o anumită orientare formală, nu aceasta era determinantă, ci impulsul lăuntric al creatorului. De aceea la unii se remarcă tenta cromatică. la alţii forma, pentru ca la o a treia categorie să existe o tendinţă de completare contrapunctică a acestor două elemente principale ale limbajului pictural.

Pentru optica receptorului preferinţa pentru culoare sau desen se schimbă în funcţie de variabilele lui specifice, cu trimitere tot la psihologia individuală. Această discuţie se continuă şi în secolul nostru, ceea ce dovedeşte că ea nu a fost rezolvată, lucru greu de altfel, dacă nu imposibil de realizat, fiindcă problema în esenţa ei este prin excelenţă relativă. depinzînd de un anumit sistem de referinţă psihologică. Din punct de vedere teoretic şi practic o rezolvare

formă. Părerile teoretice continuă însă să penduleze şi în prezent între cei doi poli ai discuţiei. Vom ilustra de această dată controversa cu două exemple din istoria artei plastice româneşti. Astfel, Pallady consideră că „Desenul se poate lipsi de culoare../[1] iar pictorul braşovean Hans Mattis Teutsch (recunoscut şi pentru contribuţia sa teoretică), afirmă că „în opera de artă culoarea completează şi consolidează forma lă- sînd fenomenul să impresioneze nemijlocit" [M].

Despre o fericită îmbinare a celor două elemente principale ale structurii picturale o frumoasă şi elocventă imagine ne-a lăsat K. H. Zambaccian care, referindu-se la opera lui Gh. Petraşcu, scria : „Pentru acest nabab al paletei, culoarea a fost grai, iar forma alăută." Parafrazînd, am putea spune că în actul comunicării culoarea „cîntă" sau „vorbeşte", iar forma numai „acompaniază". Aceasta nu este o metaforă, ci o realitate psihologică, ceea ce ne determină ca în tratarea subiectului nostru să acordăm prioritate culorii, respectiv limbajului cromatic.

Dincolo de aceste opinii, sau poate tocmai din cauza lor, pictori şi teoreticieni ai artei, nu fără simţ psihologic, au încercat şi, în parte, au reuşit să stabilească o anumită corelaţie expresivă între culoare şi formă. Unul dintre aceştia, Kandinsky, scria în cunoscuta lucrare *Despre spiritualitate în artă,* că formele şi culorile nu se pot amesteca pentru că fiecare culoare este organic legată de o formă prin proprietăţile lor substanţial-energetice, ambele reprezentînd în cazul unei îmbinări fericite, o entitate cu personalitatea şi individualitatea sa. Dacă cei doi factori nu se combină în mod corespunzător, atunci raportul este contradictoriu. El consideră că într-un triunghi nu verdele este culoarea potrivită, ci galbenul pentru că este „exploziv" şi „colţuros" din punct de vedere optic ; cercului el îi asociază albastrul datorită faptului că această culoare este, ca efect, inversul galbenului, nu este expansiv ci, dimpotrivă, se mişcă către interior, se înşurubează. Verdele, pentru impresivitatea lui liniştitoare, îl aşează într-un pătrat.

Extinzînd raţionamentul de mai sus bazat pe afinităţile expresive ale culorilor şi formelor, precum şi a efectelor psihologice, Johannes Itten continuă completarea raporturilor binare dintre acestea : roşul îl încadrează într-un pătrat, galbenul într-un triunghi, albastrul'în cerc, oranjul în trapez, verdele într-un triunghi sferic, violetul într-o

neconcordanţă între cei doi (Kandinsky şi Itten) este în căzui pătratului.

Ideea lui Kandinsky, dezvoltată de Itten, conform căreia între forme şi culori există afinităţi şi corespondenţe, a fost verificată experimental de Johann Hantzsch[66] iar rezultatele publicate în teza sa de doctorat susţinută în 1935. Subiecţii testaţi, elevi ai anilor I—IV dintr-un liceu de specialitate (artă), au stabilit următoarele asociaţii între culorile de bază şi principalele forme geometrice :

— pentru triunghi, 30% au acordat nuanţe de galben (din care 20% galben curat) ; pentru piramidă, 38% au asociat galbenul (cca 21% galben curat); pentru pătrat, 36% nuanţe de roşu (15% carmin) ; pentru cerc, 21% nuanţe de albastru (15% ultramarin) ; pentru sferă, 28% acordă tot nuanţe de albastru (din care 17o/ₒ ultramarin) ; pentru dreptunghi — rezultate neconcludente, 17% cafeniu şi 20% verde ; pentru elipsă, nici un procentaj semnificativ [67].

Pot fi considerate concludente rezultatele obţinute de J. Hantzsch ? Cumulînd rezultatele pe grupe de forme geometrice înrudite, de exemplu triunghiul şi piramida, pentru nuanţele de galben rezultă un procentaj de 68% răspunsuri concordante, la fel şi în cazul nuanţelor de roşu care au fost asociate în proporţie de 73% pătratului şi cubului, ceea ce ar corespunde cu această licenţă punctului de vedere exprimat de pictorul nonfigurativ Kandinsky.

Sub limita de 50% se situează numai nuanţele de albastru (49%) asociate cercului (21%) şi sferei (28%). Rezultă de aici că intuiţia artistului amintit are o bază verificabilă, după cum a reieşit din experiment.

Acestor raporturi obiective existente între culori şi unele forme geometrice le corespund măsuri şi acorduri subiective, aşa cum a demonstrat J. Hantzsch şi aşa cum, prin asociaţie, îl putem cita pe Gustav Theodor Fechner cu probele făcute de el în cazul experimentării secţiunii de aur. Formele care aveau aceste proporţii au fost preferate altora ce nu răspundeau prin dimensiunile lor raportului respectiv, aspect ce dovedeşte încă o dată că în noi există atît simţul acordurilor cît şi al dezacordurilor, al concordanţelor şi neconcordanţelor.

Concordanţa complementară a culorilor şi formelor este necesară nu numai în artă, ci şi în alte domenii în care alegerea configuraţiei şi a tonului cromatic trebuia să consune pentru a exprima sugestiv intenţia de semnalizare, avertizare sau chiar de comunicare a unei idei, a unui

logică a combinărilor adecvate ar trebui respectată şi în cazul indicatoarelor sau semnelor de circulaţie rutieră, navală sau aeriană, a tablourilor de comandă tehnică, sau electrotehnică, precum şi în alte sectoare unde stimularea atenţiei sau necesitatea de anticipare este necesară. De regulă în aceste domenii se ţinea seama numai de efectul cromatic, de calităţile optice ale culorilor, nu şi de încadrarea lor în forme adecvate.

In natură culorile şi formele sînt însuşiri inseparabile ale lucrurilor şi fiinţelor, dîndu-le o notă distinctă fără de care ele ar fi de neconceput. Filogenetic şi ontogenetic, fiinţa umană s-a obişnuit cu aceste caracteristici şi orice încălcare a atributelor cunoscute apar ca nefireşti din punct de vedere semiologic. Omul a citit dintotdeauna aceste însuşiri cromatice şi configuraţionale ale obiectelor şi fiinţelor din imperativele biologice ale speciei, dictate de nevoile de adaptare şi conservare. Orice abatere de la caracteristicile semiologice obişnuite i-a comunicat omului schimbările survenite în lumea înconjurătoare şi, în consecinţă, a reacţionat adecvat. Formele şi culorile unor plante, fructe, animale sau obiecte au fost alături de altele, tot atîtea semne pe baza cărora omul a înţeles şi cunoscut natura, reuşind nu numai să se adapteze, ci să se şi înscrie

IV CARACTERISTICILE CULORII

IV. 1. CULOAREA ÎN OBIECTIVUL CERCETĂRII MULTIDISCIPLINARE

Importanta teoretică şi practică a culorii sub multiplele sale aspecte n-a scăpat minţilor luminate ale tuturor timpurilor ; acestea i-au acordat atenţia cuvenită, dar nu au putut oferi întotdeauna şi explicaţiile ştiinţifice corespunzătoare. între altele menţionăm faptul că nici astăzi nu există o ipoteză unanim acceptată asupra mecanismului optic şi cerebral de percepere a culorii.

Dacă în antichitate s-au făcut primele consideraţii naive asupra culorii (respectiv, Aristotel în *Parva Naturalia),* în epoca Renaşterii, odată cu dezvoltarea fără precedent a picturii, au apărut şi cele dintîi referiri teoretice (artistice şi estetice) cu privire la structurile cromatice. *Tratatul despre pictură* al lui Leonardo da Vinci şi numeroasele reflecţii ale lui Diirer referitoare la această problemă ilustrează tocmai aspectul relevat.

Preocupări şi progrese remarcabile aveau să se înregistreze în epoca modernă şi contemporană cînd apar şi se dezvoltă explicaţii ştiinţifice asupra cauzelor fizice şi efectelo'' psihofiziologice ale culorii. Să nu uităm, în acest sens, cercetările întreprinse de Newton, Broglie, Fresnel ş.a. în legătură cu originea materială a luminii, inclusiv a spectrului cromatic.

O importantă contribuţie la elaborarea unei teorii valoroase în acest domeniu a avut şi Goethe. El s-a remarcat mai ales în ceea ce priveşte studierea efectelor emoţionale „senzorial-morale“ ale culorilor, a contrastului fiziologic (optic), precum şi cu teoria sa asupra armoniei cromatice, pe care

le-a dezvoltat în cunoscuta sa lucrare *Farbenlehre* (Teoria culorilor). Alături de Goethe şi-a cîştigat un renume binemeritat pictorul Filipp Otto Runge, cel ce a elaborat o teorie a sa în legătură cu cercul cromatic, teorie ce constituie şi astăzi un punct de referinţă cu privire la aşezarea culorilor în schema lor organic poziţională.

Delacroix, Van Gogh, Chevreul, Seurat, Delaunay, care se consacră, în ordine, acestor probleme, le abordează sub aspectul aşezării şi constituirii culorilor intr-un sistem raţional, a alcătuirii perechilor complementare, a efectelor determinate de legile opticii fiziologice (contrastul simultan şi consecutiv), a experienţelor artistice proprii, a nivelurilor armonice etc. Toţi aceştia însă au relativ puţine referiri în legătură cu valorile expresive şi comunicabile ale culorii.

Nu se poate întocmi o listă, oricît de sumară ar fi ea, fără să se amintească de W. van Bezolt şi lucrarea sa *Dialectica culorii cu privire la artă şi artizanat,* precum şi de J. Itten, pictor şi teoretician, în a cărui lucrare *Kunst der Farbe* (Arta culorii) este dezvoltată o teorie a armoniei ce se bazează pe legile contrastului fiziologic simultan şi succesiv. Deşi Itten vorbeşte de ,,ecouri cromatice subiective", el le dă o legitimitate obiectivă neacceptînd ..starea sufletească de condiţionare subiectivă" în exerciţiile şi compoziţiile de armonie colo- ristică.

Opinia lui este greşită şi în flagrantă contradicţie cu multe păreri care demonstrează că răspunsul cromatic este condiţionat, printre altele, de componenta afectiv-emoţională a individului. Stările sufleteşti pot fi convertite în expresii cromatice, culorile însăşi posedînd anumite valenţe psiho- energetice, iar diversitatea paletei se supune condiţionării subiective mai ales, reflectîndu-se în viziunea cromatică, specifică fiecărui artist.

Nu ne permitem să încheiem această sumară trecere în revistă fără a mai aminti cîteva nume. Este vorba de Amold Holzel care, ca şi Itten, se bazează pe teoria lui Bezolt, dar şi pe a lui Goethe atunci cînd construieşte cercul cromatic cu 12 laturi, sistem ce a stat la baza teoriei fizice a culorii o îndelungată perioadă de timp[fiR]. Demne de reţinut sînt şi numele lui P. Renner şi H. Frieling, înscrise pe linia aceluiaşi efort de descifrare a tainelor încă nedescifrate ale culorii. Lucrarea lui Heinrich Frieling *Gesetzt der Farbe* (Legile culorii) a constituit pentru noi un important punct de referinţă, de mai multe ori amintit în această cercetare.

Remarca ce se impune este aceea că toţi autorii citaţi, aparţinînd şcolii germane sau franceze, ca de altfel şi cercetătorii anglo-saxoni pe care îi vom aminti, nu au abordat problema culorii şi sub aspectul laturii sale expresiv-comunicative decît tangenţial. De aici rezultă, în mod firesc, sarcini sporite pentru elucidarea în esenţă a temei propuse : culoarea ca limbaj.

IV. 1.2. IPOSTAZELE OBIECTIVE ALE SPECTRULUI CROMATIC

Sub aspectul său obiectiv culoarea este o funcţie a luminii, prezentîndu-se din punct de vedere fizic ca energie radiantă a undelor electromagnetice, cuprinsă în anumite limite măsurabile. Spectrul electromagnetic este foarte larg şi include razele X. ultravioletele, infraroşiile, undele radar, undele her- ziene ş.a. Culorile pe care le vedem reprezintă, după cum se ştie, foarte puţin din dimensiunile acestui spectru, ele cu- prinzînd doar lungimile de undă aflate între violet şi infra- roşii, adică între 390—760 mp. Dacă registrul supravizibil se întinde la 1—IO^{10}, iar cel subdivizibil de la 10~^{J}—10~^{9}, gama vizibilă (între 1—10^{-}se situează pe o porţiune extrem de mică (între 0,8—0,4) pe această „scară" a undelor electromagnetice.

Pentru comparaţie vom mai arăta că în timp ce porţiunea vizibilă poate fi reprezentată convenţional de 1 mm, banda invizibilă ar măsura echivalentul a 25 000 km ! Numai razele infraroşii se întind pe o distanţă de 50 de ori mai mare decît claviatura vizibilă.

Culorile ocupă următoarele fîşii în spectrul electromagnetic : între 390—430 mp violetul, între 430—460 mg indigo-ul, albastrul între 460—500 mp, verdele — 500—530 mp, galbenul — 530—590 mp, oranjul între 590—620 mp şi, în sfîrşit, roşul între 620—760 mp. Dacă aceste culori sînt undele reflectate ale unor substanţe fizico-chimice, efectele cromatice se pot obţine pe două căi : prin suprapunerea unor filtre sau lumini colorate, ceea ce reprezintă amestecul sumativ (aditiv) şi prin combinarea pigmenţilor, sau amestecul substractiv.

Rezultatele acestor amestecuri sînt diferite pentru că, în cazul filtrelor sau luminilor colorate, tonurile sînt pure, ceea ce nu se poate rezolva tehnic în cazul pigmenţilor. Din

nu se va obţine verde ca în combinaţia substractivă, ci o nuanţă de cenuşiu, aceste culori fiind în varianta aditivă intr-un raport de complementarietate.

Proprietăţile fizice ale culorilor se definesc prin tonalitate cromatică, saturaţie şi luminozitate, iar culorile acromatice se deosebesc numai printr-o singură însuşire : strălucirea.

Conform tonalităţii culorile sînt clasificate în primare — roşu, galben şi albastru — şi secundare sau derivate — violet, oranj, verde. Din amestecul substractiv corespunzător al complementarelor roşu-verde, albastru-oranj, violet-galben, se obţine anularea lor reciprocă şi realizarea unei nuanţe neutre, acromatice, alb-cenuşiu. Sînt însă şi alte rezultate care derivă din combinarea a două culori vecine. Din amestecul acestora se realizează o tentă ce nu îşi pierde din intensitatea cromatică şi din luminozitatea celor iniţiale, împrumutînd caracteristicile amîndurora. Roşu cu oranj ne va da un roş-oranj, din galben cu verde va rezulta un galben-verde ş.a.m.d.

Amestecul a trei sau mai multe culori urmează aceleaşi legi de vecinătate şi complementarietate, la care se mai adaugă şi regulile determinate de proporţiile cantitative şi calitative ale pigmenţilor intraţi în combinaţie cromatică. De exemplu trei culori primare egale ca proporţii dau un gri perfect; acelaşi efect substractiv se obţine şi din amestecul a trei secundare, egale cantitativ, iar din două culori principale şi una secundară va rezulta un gri colorat.

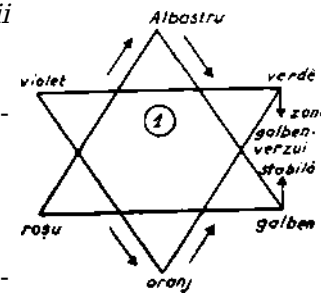
Saturaţia sau puritatea unei culori constă în omogenitatea undelor electromagnetice. Orice amestec, în special griurile, contribuie la scăderea saturaţiei.

Culorile se mai deosebesc şi prin gradul de luminozitate sau strălucire care este determinat de cantitatea radiaţiilor luminoase. Datorită faptului că o culoare este mai închisă sau mai puţin închisă decît alta, în funcţie de cantitatea de lumină reflectată, tonurile cromatice au o dinamică a lor ce se modifică nuanţat în raport direct proporţional cu fluctuaţiile energiei luminoase.

La un număr mai mare de luxi, tonul apare mai deschis, în vreme ce, la o luminozitate mai scăzută, culorile au reflexe mai închise tinzînd spre culoarea vecină, dar în sensuri diferite, aşa cum rezultă din schiţele explicative (1 şi 2).

Iată care este mobilitatea cromatică şi cele două

I Cînd intensitatea luminii creşte



Galbenul tinde spre galben-verzui

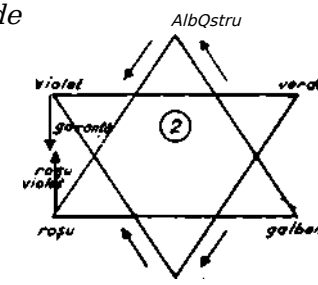
Oranjul tinde spre galben

Roşul tinde spre oranj

Verdele tinde spre galben-

Este vizibil cum în aceste condiţii fiecare culoare capătă nuanţe din tonalitatea celei vecine cu un grad mai mare de luminozitate, excepţie făcînd galbenul şi verdele care se opresc în zona stabilă unde mobilitatea este anulată.

II Cînd intensitatea luminii scade



Galbenul tinde spre oranj

Oranjul tinde spre roşu

Roşul tinde spre garanţă

Verdele tinde spre albastru

Albastrul tinde spre violet

Violetul tinde spre roşu-

în această situaţie tendinţa este inversă spre culori cu un grad de luminozitate mai mică, nuanţe sau culori mai închise. Se poate conchide deci că o culoare care pierde în intensitate luminoasă cîştigă în intensitate cromatică şi invers.

Pornind de la aceste efecte fizice dar şi psihologice rezultate din intima corelaţie lumină-culoare, s-au tras concluziile necesare atît în cazul atelierelor de pictură, cît şi în privinţa muzeelor de artă care trebuie să dispună de lumină multă şi uniform distribuită, pentru ca paleta cromatică să nu sufere modificări sensibile de nuanţă în raport cu curba intensităţii de lumină, diferită de la o etapă la alta a zilei. în acest scop se recomandă ferestre mari orientate spre nord.

Culorile au un „comportament" al lor, manifestîndu-se foarte diferit în funcţie de caracterul concret al situaţiei sintactice şi de ambianţă. Ele îşi schimbă aspectul nu numai în

intensă a luminii, ci şi prin alăturarea acestora. Din juxtapunerea culorilor decurge o serie de legi cu importanţă deosebită pentru concluziile sintactice ce se impun în structura limbajului cromatic. Matisse avea perfectă dreptate cînd afirma că „Cine are o concepţie justă, îşi dă seama că la pictatul unui tablou, nu se procedează mai puţin logic decît la construitul unei case“.

Este foarte important de ştiut că prin alăturarea a două culori din cercul cromatic, roşu-oranj, oranj-galben, galben-verde etc., acestea tind să se îndepărteze, nuanţîndu-se spre colaterală (oranjul roşu, albastrul —► violet) şi. din această cauză, contrastul este domolit de asemănări calde sau reci. Sînt numeroase ipostazele cunoscute de artişti sau de cei care lucrează în lumea culorilor şi utilizate corespunzător. De pildă nu este un secret faptul că juxtapunerea a două complementare duce la o exaltare reciprocă, cu efecte de contrast puternic, pe care unii le văd respingîndu-se, iar alţii dimpotrivă armonizîndu-se. Reprezentarea ţinînd de imaginea subiectivă a culorii va fi preluată ca problemă în capitolul următor şi abordată sub toate aspectele sale estetice şi psihologice.

Fără a epuiza implicaţiile alăturărilor cromatice vom mai aminti că atît juxtapunerea culorilor primare cît şi a celor secundare, separate în primul caz de o secundară (roşu-oranj- galben şi galben-verde-albastru). iar în al doilea caz de o primară (oranj-galben-verde şi verde-albastru-violet) se resping prin îndepărtare cromatică. Se atrag, în schimb, deşi se exaltă parţial, culorile opuse din punct de vedere caloric : roşu-albastru, oranj-violet. albastru-oranj etc.

Dacă ipostazele obiective (fizice) ale culorii pot fi studiate de fizică (ca unde electromagnetice), de chimie (ca pigmenţi şi structuri moleculare), cele subiective, psihofiziologice, pot fi abordate şi cercetate de psihologie (ca efecte asupra retinei şi conştiinţei, precum şi ca modificări organice survenite în actul perceperii).

în cadrul acţiunii dialectice dintre mediu şi om ipostazele obiective ale culorii le influenţează direct pe cele subiective. Caracteristicile substanţial-energetice ale undelor electromagnetice din spectrul cromatic vizibil, transmise sensibilităţii umane prin încărcătura lor de informaţii afective şi semnificaţii, sînt preluate şi prelucrate diferit de „mozaicul" conştiinţelor omeneşti.

IV. 1.3. IPOSTAZELE ŞI VALENŢELE SUBIECTIVE ALE CULORII

Este locul să precizăm de la început că în cazul imaginilor subiective ale culorii înţelegem să analizăm reacţiile, trăirile, preferinţele, precum şi răspunsurile cromatice ale oamenilor, utilizate în cadrul comunicării interpersonale.

Pornind de la percepţia culorii atît de controversată în esenţa ei, fapt ce se reflectă în numeroasele ipoteze existente, începînd cu cea a lui Young-Helmholtz, G. E. Miiller, Cibis, Neugebauer, Studnitz, Pieron, Granit, Hartrige, şi terminînd cu cea a lui Rushton [69], ajungem la o diversitate de probleme ce ţin de reflectarea intimă a universului cromatic.

Dacă aceste culori sînt reflectate în lumea obiectivă după legi fizice insensibile, omul reprezintă un filtru de o structură specială în care realitatea înconjurătoare se oglindeşte intim şi diferenţiat atît în funcţie de caracteristicile obiectuale ale purtătorilor materiali, cît şi datorită structurii personalităţii umane, a variabilelor sale. Aceste ipostaze subiective sînt condiţionate din exterior de valenţele obiective ale culorilor, de calitatea pigmenţilor, de structura purtătorilor cromatici, de măiestria îmbinării tonurilor şi, în ultimă instanţă, de lumină. într-un fel recepţionăm nuanţa de mov deschis dintr-o tuşă picturală şi altfel dintr-o floare de magnolie (avînd aceeaşi nuanţă), ca să nu mai vorbim de penajul păsărilor şi coloritul unor peşti tropicali atît de felurit şi armonios dotaţi sub raport cromatic. Cu alte cuvinte acest lucru înseamnă că în anumite situaţii se realizează o mai mare afinitate cu lucrul receptat, un fel de identificare empatică cu anumite forme agreabile (din lumea plantelor şi animalelor) sub aspect cromatic şi configuraţional, aşa cum se poate înregistra o înrîurire pozitivă sau negativă a stărilor sufleteşti, determinată de caracteristicile obiective ale culorilor, indiferent de obiectul purtător.

Atît în ipostaza de receptor, cît şi în aceea de creator imaginea subiectivă, viziunea optică şi, respectiv, răspunsul cromatic, sînt influenţate şi condiţionate de intensitatea luminii, diferit repartizată în funcţie de rotaţia anotimpurilor şi a zilelor, a poziţiei geografice şi a condiţiilor climaterice.

Dacă ar fi să dăm doar un singur exemplu ni se pare elocvent, printre altele, cazul lui Van Gogh care într-un fel a simţit culoarea în Olanda şi altfel în sudul Franţei (la Arles)

Referindu-se la artiştii veneţieni şi la cei din ţările de jos H. Taine remarca, în aceeaşi ordine de idei, înrîurirea pe care poziţia geografică şi climatul le pot avea asupra reflexului cromatic în pictură. în ambele cazuri, scria el, peisajul acvatic a exercitat asupra ochiului şi minţii aceeaşi influenţă, în schimb clima a acţionat diferit, întrucît Ţările de jos se află cu 300 leghe mai la nord decît Veneţia. Corespunzător latitudinii nordice aerul este mai rece, plouă mai des şi, în consecinţă, soarele se vede mai rar. Din aceste motive în lucrările lor predomină nuanţele acromatice, verdele cîmpiilor este mai atenuat, iar apa are reflexe alburii sau tuciurii. Mai rara apariţie a soarelui face ca oamenii să aibă o carnaţie albă şi mai puţin rozeatică.

Trecînd de la peisajul climateric ambiental la reflexele cromatice ale şcolii veneţiene şi apoi flamande, reprezentate prin Canaletto, Tiţian, Veronese şi, respectiv, de Adriaen van de Velde, Rubens şi Rembrandt, filozoful francez evidenţia corect coloritul mai rece la cei din urmă.

Filtrînd această realitate fizică răspunsul cromatic al lui Rubens este puternic marcat de mediul respectiv. Carnaţia oamenilor apare albicioasă, purpura inundată de unde reci, verdele bate spre pal, iar multe culori sînt mate. Pictorul surprinde şi scurtele răgazuri cînd lumina taie văzduhul oprin- du-se asupra unor obiecte, izbindu-le în plin. Intr-o asemenea situaţie lucrurile capătă claritate şi strălucire, tonurile sînt vizibil mai vii şi mai crude.

Rembrandt, deşi aparţine cam aceluiaşi perimetru geografic. a „primit[11] în dar de la cerul Olandei, mai exact de la lumina lui, un alt colorit pe care ni l-a restituit sub forma atît de meşteşugit artistică a clarobscurului[70]. în lucrările lui ochiul nostru alunecă pe fonduri închise sau se opreşte pe clare pete de lumină care pun în evidenţă cu forţa unui sunet de clopot, anumite semnificaţii legate de obiecte, chipuri de oameni, sau dezvăluie ceva din anecdotica subiectului însuşi. Aşa se întîmplă, de exemplu, privind celebra lucrare *Rondul de noapte.*

Analizînd efectele subiective ale culorii vom distinge ipostazele psihofiziologice necondiţionate (primare) de imaginile şi atitudinile condiţionate (secundare). Primele sînt reacţii relativ asemănătoare şi comune tuturor oamenilor, ele făcînd parte din fondul comportamental acumulat filogenetic. In decursul experienţei umane roşul a fost asociat cu focul şi sîngele, declanşînd prin contiguitate efecte calorice şi de iri

tare, iar albastrul ca rezultat al implicaţiilor psihofiziologice, provoacă prin congruenţă cromatică cu apa şi cerul, răcoală şi liniste. Verdele, la rîndul său, este relaxant datorită asociaţiei cu simbolul nutriţiei asigurate : vegetaţia, iar galbenul are efecte înviorante survenite din corespondenţa sa cu lumina diurnă, caldă şi reconfortantă, a verii.

Culoarea	PUNCTUL DE VEDERE AL LUI:		
	J. W. Goethe[9]	H. Valensi[10]	R. Avermaete[10]
1	2	3	4
Roşu	Stimulează demnitatea matură şi amabilitatea juvenilă	Imprimă forţă şi dinamism	Dinamic, dă efecte calorice
Roşu portocaliu			
Purpuriu			

Marele scriitor german Goethe s-a ocupat, după cum afirma el însuşi, de valoarea „senzorial-morală“ a cercului cromatic. arătînd ce efecte lăuntrice şi ce expresii subiective au culorile în viaţa psihică precum şi în comunicare, prin intermediul limbajului artistic. Referindu-se la „efectul senzorial- etic al culorii", el sublinia că aceasta are „asupra simţului ochiului[11] şi prin intermediul lui asupra sufletului (...) „o influenţă decisivă şi importantă care se alătură părţii morale[11]. Acelaşi autor — şi acest lucru este demn de reţinut —, se referă la faptul că „impresiile culorilor separate nu pot fi schimbate, ele influenţează în mod specific trebuind să trezească stări decisiv-specifice în organul viu[11] (după J. Pawlik, *Theorie der Farbe,* Teoria culorii). Impresiile consemnate şi descrise de Goethe reprezintă ceea ce numim astăzi efectele psihofiziologice ale stimulilor cromatici. Aceste valenţe intuite de el au fost confirmate ulterior de psihologi, esteticieni şi artişti ca urmare a unor cercetări şi observaţii experimentale.

Vom prezenta în acest sens, în mod sintetic, constatările si concluziile la care au ajuns o serie de oameni de ştiintă ale căror puncte de vedere sînt sensibil apropiate în privinta

1	2	3	4
Galben	Blîndexcitant, înveselitor	Bucurie	Vesel şi odihnitor în acelaşi timp
Verde	Liniştitor	Dă speranţă şi lărgeşte orizontul	Liniştitor
Albastru	Răcoritor, pro	Calm, liniştitor	Static şi rece
Violet	Tristeţe, descurajare	Tristeţe, descurajare	Agresiv
Indigo Mov	—	indigo: Reculegere, meditaţie	Mov : Tristeţe
Oranj	—	Euforic, puternic	—

Rezultă din cele de mai sus că în timp ce roşul se impune spiritului nostru prin forţă, dinamism, activism, stimulînd chiar comportamentul de luptă, galbenul dă stări de înviorare, înveselire, bucurie, uneori fiind calmant şi liniştitor. Albastrul este rece, calm, dar şi generator de plăcută ambianţă afectivă şi meditativă, iar verdele este recunoscut pentru efectele sale relaxante. Oranjul este culoarea caldă care stimulează forţa şi o anumită euforie. Violetul, ca şi alte nuanţe din această familie cromatică, este reţinut pentru nostalgia, tristeţea ca şi neliniştea pe care le degajă.

Aceste efecte psihologice generale şi relativ stabile fixate în timp, ca forme primare şi naturale ale limbajului cromatic, sînt explicate prin înrîurirea directă a undelor electromagnetice ale culorilor asociate cu experienţele speciei umane care au imprimat concomitent şi reacţii primare de natură fiziologică.

Roşul, portocaliul şi galbenul influenţează sistemul cardiovascular, respirator şi gastric, cauzînd modificări organice de ritm, presiune şi secreţie ce explică nu numai efectele calorice, dar şi pe cele de ordin psihologic, arătate mai înainte.

La celălalt pol al cercului cromatic se situează culorile reci — albastrul, violetul şi verdele — care, din punct de vedere organic, produc efecte inhibitorii, relaxante, triste şi melancolice.

Dacă reacţiile psihofiziologice, ca reacţii primare, s-au instalat — după cum remarcam —, filogenetic în comportamentul omului, atitudinile şi trăirile (componente psihice secundare) sînt condiţionate de propria sa experienţă, de gustul şi preferinţele lui, de apartenenţa acestuia la o anumită structură social-istorică şi cultural-artistică. Din această cauză reacţiile primare cu atitudinile de ordin secundar nu coincid. Fiecare codifică şi decodifică într-un anumit fel imaginile cromatice, în strînsă legătură cu variabilele personalităţii respective.

IV. 1.4. VARIABILELE PERSONALITĂŢII UMANE ŞI PSIHOLOGIA CULORII

Pentru întregirea dialectică a imaginii subiective a culorii trebuie să avem în vedere structura personalităţii umane care, prin latura anatomo-fiziologică şi cea psihosocială (analizator vizual, vîrstă, sex, temperament, aptitudini, motivaţie, nivel de instruire etc.), o condiţionează în mod sensibil.

în cazul unei percepţii normale imaginile cromatice se încadrează în limitele unor legi optice ce corespund pe plan psihologic unei experienţe comune şi, în acelaşi timp, individuale.

Dacă analizatorul vizual este însă deficitar sub aspect anatomo-fiziologic, atunci întreaga reflectare şi experienţă subiectivă vor fi altele decît în cazurile normale. Este suficient să amintim că cei ce suferă de anumite boli de discriminare şi identificare a culorilor, sînt în neconcordanţă cu realitatea existentă şi mărturisită a celor din jur, pentru că cecitatea cromatică sau acromatopsia provoacă, parţial sau total, tulburări în perceperea culorilor, daltonismul — confuzii în cazul determinării roşului şi a verdelui, deuteranopia cauzează imposibilitatea de a sesiza verdele, iar protanopia — roşul. Cei ce sînt privaţi de posibilitatea unei reflectări normale a realităţii au sentimentul unei continue frustrări care-i marchează puternic din punct de vedere afectiv. Pentru asemenea indivizi culoarea este un non-sens. nu exprimă si nu comunică nimic.

în condiţii psihofiziologice obişnuite imaginile, reacţiile şi trăirile subiective determinate de stimuli cromatici, sînt influenţate şi de vîrstă, ca variabilă dependentă. Deşi din cercetările întreprinse rezultă o scală de preferinţe, aceasta nu este, exclusiv, de natură psihologică, ci şi educaţională.

Acest ultim aspect este mai pregnant în epoca maturităţii depline, cînd preferinţa cromatică a individului devine evident condiţionată de încărcătura semnificaţiei sociale a culorii.

Copiii pînă la doi ani percep conştient doar albul şi negrul şi numai pe la trei ani încep să distingă diferenţiat albastrul şi galbenul, pentru ca în continuare (pe o distanţă de timp variabilă) să deosebească roşul şi verdele. Pînă la această vîrstă ei văd culorile, dar nu reuşesc să realizeze discriminarea valorilor respective şi nici conştientizarea semantică a termenilor cromatici.

Experimentele au dovedit că preferinţele pentru culoare se manifestă încă din fragedă copilărie. Cîţiva oameni de ştiinţă germani le-au testat pe categorii de vîrstă, stabilind că între 3—6 ani copiii preferă roşu şi roşu-violet, cei între 6-—8 ani, roşu carmin, între 8—9 ani oranj. 9—10 ani — galben citron, între 11—14 ani — verdele mediu, iar cei cuprinşi între 15—16 ani, preferă ultramarinul [74].

Repetarea experimentului nu oferă nici un fel de certitudine că în alte condiţii spaţio-temporale rezultatele ar fi aceleaşi. în sprijinul acestei afirmaţii care, de fapt, confirmă ideea transpunerii subiective a aceleiaşi realităţi cromatice, vin rezultatele experimentale de mai jos ce numai în parte le confirmă pe cele consemnate mai înainte. După aceste cercetări categoria celor între 7—8 ani preferă roşul, cei între 10—11 ani au predilecţie pentru portocaliu, galben-verzui şi verde, iar cei între 1?'—14 ani preferă albastrul [75].

Interesantă în acest context ne apare şi mărturisirea retrospectivă a lui Kandinsky, consemnată în lucrarea *Privire asupra trecutului* (1946) conform căreia, încă de la trei ani impresiile sale aromatice erau puternic dominate de afinităţi pentru verdele pur şi intens, pentru a'lb, roşu carmin, negru şi galben ocru [76].

Indiscutabil că în acest caz trebuie reţinută excepţia şi nu regula situaţiilor la care ne referim. Sensibilitatea lui pentru culoare nu se încadrează în imaginea relativ limitată a copiilor de aceeaşi vîrstă ; Kandinskv-copilul anticipa prin paleta afinităţilor sale coloristice marele artist de mai tîrziu, ce avea să dea spectrului vizibil valoare de exprimare, independent de figurai şi anecdotic. Culoarea, ca şi sunetul, avea să trăiască prin ea însăşi.

Pentru adulţi, maturi şi vîrstnioi, factorii psihologici sînt — aşa cum arătam —, din ce în ce mai mult influenţaţi şi

condiţionaţi de cei socio-culturali. Se poate afirma, în general, că tinerii preferă tonurile vii, virştnicii, în cea mai mare parte a lor, sub înrâurirea mentalităţii sociale (a unor norme morale), folosesc culori închise şi terse. O anumită viziune de natură etică considera ca sobrietatea sfiontată a vîrstei este incompatibilă cu purtarea unor culori mai deschise şi, în consecinţă, preferinţele sînt cenzurate de conformismul opiaei coledtive, mai cu seamă în rîndul celor mai tinerl.

Bărbaţi	Femei	Bărbaţi	Femei
1) Albastru	Albastru	1) Verde	Rubiniu
2) Roşu	Verde	2) Roşu	Roşu
3) Purpur	Violet	3) Rubiniu	Galben
4) Galben	Roşu	4) Galben	Albastru
5) Verde	Galben	5) Violet	Verde
6) Violet	Rubiniu	6) Albastru	Violet

Este locul să precizăm că raportând subiectivitatea opţiunilor cromatice numai la una din variabilele personalităţii — vîrsta — nu avem nici o garanţie în confirmarea unor rezultate stabile şi valabile, legate în fond prin atâtea alte caracteristici ale structurii umane. Aici se ascunde riscul ca interpretarea datelor să se facă exclusiv pe seama acestui criteriu, ignorînd în realitate alţii ce nu sînt puşi în evidenţă de o asemenea prospectare psihologică. Cu toate acestea cercetările întreprinse nu urmăresc loturi unitare sub raportul componentelor psiho-sociale. în lumina acestei observaţii s-ar recomanda ca subiecţii testaţi să fie selecţionaţi după criterii unice de vîrstă, sex, temperament, motivaţie, educaţie, grupă socio-profesională etc., elemente ce condiţionează în relaţie structuralistă imaginea subiectivHcroanatică a individului.

Conform practicilor folosite, M. Golu şi A. Dicu invocă în lucrarea lor *Culoare şi comportament* rezultatele obţinute de cercetătorul englez A. F. Wilson[77] în legătură cu scala preferinţelor, a respingerilor şi a tipologiilor cromatice raportate, de această dată, la sex.

Iată, după aceste cercetări, ordinea consemnată de A. F. Wilson în domeniul :

A. PREFERINTELOR		B. RESPINGERILOR	

Dintr-un demers analitic oare nu cere un efort deosebit, rezultă cîteva aspecte ilogice dacă, în materie de preferinţe, se poate vorbi de acest lucru, de altfel ca şi în cazul gusturilor. Dacă ni se pare normal ca albastrul preferat pe primul loc la bărbaţi să fie ultimul la respingeri, nu acelaşi lucru se poate spune .pentru roşu, care apare pe locul doi atît la preferinţe, cît şi la respingeri.

Din acelaşi sondaj psiiho-sociologic s-a stabilit şi o tipologie pe sexe a frecvenţei preferinţelor cromatice, conform căreia a reieşit următoarea situaţie :

— Tipul „R“ (roşu) se întâlneşte mai frecvent la bărbaţi;

— Tipul „V“ (verde), „G“ (galben), „V“ (violet) este consemnat de obicei în rândul .populaţiei feminine ;

— Tipul ,,O“ (oranj), „A“ (albastru) se întâlneşte în egală măsură la ambele sexe.

Din totalul acestor rezultate ne surprinde tipul „G“ (galben) oare, în ordinea preferinţelor mai sus prezentate, ocupă penultimul loc la femei, precum şi tipul „0“ (oranj) întâlnit în aceeaşi măsură la ambele sexe, nu figurează deloc în clasificarea preferinţelor şi respingerilor.

Se pare că este vorba de încă un exemplu în strânsă legătură ou subiectivitatea impresiei cromatice reflectată în diversitatea părerilor şi preferinţelor formulate, greu sau aproape imposibili de surprins printr-o raportare la o singură variabilă.

Mergând în continuare pe linia unei inserări analitice a valenţelor subiective ale culorii trebuie relevată şi psihologia motivaţiei, a tuturor mobilurilor interne şi externe, conştiente şi inconştiente oare condiţionează actul receptării în toate segmentele lui. „Fiecare om — scrie M. Golu —, percepe lumea prin prisma subiectivităţii sale proprii, în concordanţă cu (...) motivaţia sa actuală, concretizată în tendinţe, trebuinţe, interese, preferinţe etc.“ [78].

Făcând trimiteri la însuşirile atâtor lucruri şi sugerând numeroase legături cu universul aromatic, culorile provoacă o diversitate de stări motivaţionale. Din această perspectivă (şi nu numai aceasta), culoarea este intuită diferit. Cineva asociază roşul cu ideea de sănătate, pentru altul este simbolul distrugerii, al focului, aşa cum această culoare mai poate declanşa amintirea unui accident nefericit, sau a unei bătălii sîngeroase, în timp ce pentru un artist roşul constitujA^{ut}?l$_{>}$. mai expresiv ton în redarea sugestivă a dinamismuiloji^^p^

Impresiile sau viziunea subiecţiv-cromatică se asociază de multe ori cu întâmplări şi evenimente petrecute în viata omului. In funcţie de acestea se realizează şi exaltarea motivaţională actuală. Datorită considerentelor menţionate o culoare care, în general, provoacă emoţii plăcute sau agreabile la anumite persoane, determină efecte diametral opuse la altele. Mobiilurile motivaţionale diferă nu numai între indivizi şi colectivităţi, ci şi de la o etapă la alta din viaţa aceluiaşi om. Toate acestea constituie încă o sursă a evantaiului de reacţii ce explică ipostazele subiective ale culorii.

Pe un plan superior, ca rezultat al împletirii trăsăturilor psiho-individuale cu factorii socio-culturali, atitudinea faţă de universul coloristic creşte în complexitate. Acceptarea sau receptarea, preferinţa sau respingerea unui ton sau unei nuanţe cromatice este o problemă ce ţine şi de componentele fundamentale ale personalităţii umane (temperament, aptitudini, educaţie).

Cu toate că nu avem date teoretice şi experimentale suficiente în legătură cu influenţa laturii dinamico-energetice a individului, sîntem convinşi că temperamentul, alături de celelalte componente ale structurii umane, are o mare însemnătate şi înrâurire pozitive în fixarea impresiei subiective determinată de culoare.

Firea sau temperamentul implică şi modalitatea de intro- iecţie (introversiune) sau proiecţie (extranversiune) a comportamentului cromatic. Utilizîndu-se testele Rorschach s-a putut stabili că tipurile introvertite (asociate cu temperamentele flegmatic şi melancolic) preferă eu predilecţie albastrul şi verdele, respingînd roşul. Extravertiţii (de obicei colericii şi san- guinicii) au mari afinităţi pentru roşu, portocaliu şi galben, evitând de regulă violetul şi negrul.

După alte cercetări experimentale publicate de F. Birren [79] s^au stabilit următoarele relaţii între preferinţele cromatice şi tipurile temperamental constituţionale : tipul atletic alege roşul, tipul cerebral are predilecţie pentru albastru, tipul egoist (cu afinităţi metafizice) este interesat de galben, cel amical, jovial preferă oranjul şi cel artistic — purpuriul.

Atitudinea subiectivă este pusă în evidenţă temperamental nu numai în actul receptării, ci şi în modalitatea de exprimare cromatică a individului, în răspunsul lui coloristic spontan,.dar nu aşa cum avea să le explice Itten, autorul amintitei moMgrafii dedicată artei culorii *(Kunst der Farbe),* care pune

teristicile individuale şi expresia subiectivă a acordurilor cromatice. Pornind de la trăsăturile exterioare ale indivizilor el a observat că acordurile diferă de la o blondă cu ochii albaştri, la o brunetă cu ochii negri, sau la una cu părul roşu şi pielea roz. Această constatare Itten a făcut-o în anul 1928 cînd, folosindu-şi propriii studenţi, a urmărit cum aceştia ajung la combinaţii coloristice personale. Atunci a observat că în timp ce discipola sa blondă cu ochii albaştri preferă acordul culorilor primare (pe bază de roşu, galben şi albastru), bruneta cu ochii negri a manifestat afinităţi (pentru tonurile închise dar distincte valoric, ceea ce, după autorul citat, confirmă un temperament cu o personalitate puternică, capabilă de sentimente adinei şi intense. Şirul exemplelor continuă[80].

Dacă nu se poate nega că semnificaţia subiectivă a culorii diferă, printre altele şi în funcţie de temperament, raportarea făcută de Itten la aspectele exterioare arătate este neştiinţifică. Principala sa inadvertenţă constă în faptul că el porneşte de la criterii neesenţiale ale structurii antropologice (culoarea pielei, a părului etc.), ce nu explică nicicum caracteristicile sufleteşti ale individului aşa cum, de pildă, se pot stabili interdependenţe între sex şi psihologia sexelor, între vîrste şi psihologia viratelor, între motivaţie şi psihologia comportamentului etc.

în al doilea rînd situaţiile prezentate de el sînt cazuri singulare şi ele nu satisfac exigenţele cercetării ştiinţifice şi, din aceste motive, devin neconcludente ca material documentar vailidabil.

Fără a intra în detalii considerăm că este necesar să arătăm că aptitudinile şi talentul, experienţa şi educaţia plastică sînt tot atîtea elemente care condiţionează îmbogăţirea imaginii subiective a culorii nu numai ca reprezentare, dar şi ca mod de asociere şi combinare.

Aptitudinile care, printr-un intens şi îndelung exerciţiu, dezvoltă procese şi operaţii psihice în anumite direcţii dau celui ce le posedă nu numai o fină posibilitate de discriminare, dar şi o mai mare capacitate de înţelegere, trăire şi redare a unor compoziţii cromatice. Dacă ele, aptitudinile, dezvoltă abilitatea şi meşteşugul în anumite domenii, talentul, ca formă superioară de combinare a acestor însuşiri, asigură o activitate originală, stimulînd plăsmuirea unor imagini inedite de culoare şi formă comunicate apoi, prin obiectivare, direct beneficiarilor.

în dezvoltarea aptitudinilor şi valorificarea integrală a talentului ce poate avea loc atît în domeniul artistic cît şi în cel extnaartistic, exerciţiul sistematic adaugă acestora noi valenţe, condiţionînd calitatea activităţii creatoare din punct de veldere al imaginaţiei şi imagisticii cromatice. Intr-un fel distinge, asociază şi transpune culorile pe plan subiectiv un pictor sau un lucrător din industria culorii şi cu totul altfel un om obişnuit. în vreme ce primii dispun de operaţii şi procese psihice de mare fineţe şi acurateţe coloristică, oamenii aflaţi în afara unor preocupări artistice sau practice în această direcţie, reacţionează normal, atît cît este necesar pentru orientarea corectă în mediul înconjurător.

Sensibilitatea pientru culoare creşte şi prin intermediul educaţiei şi instrucţiei curente. Dacă pentru artist educaţia estetică înseamnă, în ultimă instanţă, punerea de acord a posibilităţilor individuale de exprimare cromatică cu cele teoretice posibile, pentru iubitorul de culoare, instruirea are oa efect formarea unei imagini subieotive mai complexe şi mai aproape de adevăr. Stocînd mult material şi avînd modele, spectatorul instruit în domeniul culorii, tot aşa ca iubitorul de muzică în domeniul sunetului, va fi capabil de comparaţii şi analize corecte, de emiterea unor judecăţi de gust, de stabilirea unor criterii reale de ierarhizare valorică etc. Aprecierile celui instruit şi educat, deşi subiective, ca aspecte ale activităţii psihice, sînt raportate la un conţinut bogat de date şi, prin urmare, ferite de consecinţele ignoranţei şi subiectivismului.

Extinzînd pe un pian mai larg influenţele personalităţii umane cu toate variabilele sale asupra receptării, ne vom explica marea diversitate de atitudini şi răspunderi vis ă vis de aceeaşi compoziţie cromatică sau lucrare de artă plastică. Marea varietate de structuri ce reprezintă tot atitea filtre psihologice, face aa limbajul culorilor (ca şi al formelor) să fie diferit interpretat, înţeles şi apreciat. Comunicarea prin mijlocirea sa nu are un caracter univoc, ci plurivoc din motivele pe care le-am arătat (în capitolele I 3.1 şi I 3.2) şi asupra cărora vom mai reveni.

Ceea ce considerăm că dă, în final, măsura înţelegerii şi fixării unor semnificaţii stabile şi unitare în privinţa limbajului cromatic nu rezidă, în primul rind, în reacţiile psihologice individuale, ci — aşa cum am arătat încă de la începutul acestei lucrări — în informaţia culturologică de valoare.

IV. 1.5. ATRIBUTELE IMPRESIVE ŞI EXPRESIVE ALE CULORII

Din îndelungata şi reciproca relaţie subiect, obiect cromatic, au rezultat cele două atribute fundamentale ale culorii : imipresivă şi expresivă care, din punct de vedere psihologic, ooresipund atît reacţiilor primare cît şi atitudinilor secundare (necondiţionate şi, respectiv, condiţionate). **Accep**ţiunea termenului „impresiv" trebuie căutată în noţiunea ,,Eindringlichkeit" folosită de M. Miayer (1913), atunci cînd vroia să se refere la caracterul sau forţa stimulilor. Ea a fost preluată şi tradusă de M. Foucault prin , jmpressivitău [81], apoi adoptată şi generalizată în limbajul psihologic.

La Itten latura imipresivă a culorii se referă la efectele optice determinate de factorii fizici ai acesteia şi anume, de tonul cromatic al obiectului, de nuanţele luminii incidente, a celei reflectate şi de umbre.

M. Golu şi A. Dicu lărgesc sfera impresivului şi o definesc ca funcţie, arătînd că ea decurge din suportul substanţial-e- nergetic al culorii în ipostaza sa de stimul al percepţiei cromatice, al reacţiilor psihofiziologice şi al atitudinilor **compor**tamentale.

Prin latura expresivă Itten înţelege numeroasele ipostaze pe care o culoare sau un grup de culori le au în accepţia lor subiectivă, psihică şi apoi obiectivate prin intermediul limbajului cromatic în artă sau în afara ei. Există în natură o mare varietate de culori — spunea el — pe care însă fiecare o vede, o simte şi o judecă într-un fel cu totul personal. Din această perspectivă valenţele cromatice depind de om, deoarece funcţia expresivă rezultă tocmai din experienţa şi rolul activ al receptorului, din capacitatea lui de a restitui obiectelor, inclusiv culorilor, semnificaţiile, accepţiunile şi destinaţiile fixate de el. Acestea se fixează, cu predilecţie, în încărcătura informaţională (semantică, estetică, afectivă), care formează mesajul comunicaţional al culorii vehiculat prin limbajul specific picturii, graficii etc.

Se poate, deci, afirma că atributele impresive constau în forţa şi caracterul de stimul al culorii cu toate calităţile intrinsece, dar şi înmagazinate în timp, traductibile psihologic şi fiziologic, precum şi comportamental, iar funcţia expresivă rezidă în contribuţia individului şi colectivităţii de a stabili un cod al culorii, al semnificaţiilor pe care le poate transmite.

în fond, conţinutul limbajului cromatic. Aspectul ideatic sau cognitiv-informaţiona'l se realizează cu predilecţie prin semnificaţiile simbolice conferite culorii sau compoziţiilor cromatice. în acest domeniu există o foarte îndelungată tradiţie şi. aşa cum se ştie, ea variază în timp şi în spaţiu, de la o epocă istorică la alta, de la un popor la altul, de la o cultură la alta.

Simbolica aromatică recunoscută pentru marea ei forţă de comunicare exprimă cele mai diverse aspecte, începînd cu ideea focului şi a iubirii, a celor mai diverse sentimente şi tetrmmînd cu semnificaţiile cunoscute ale emblemelor, drapelelor sau uniformelor, aşa cum vom arăta în capitolul următor.

Informaţia sau mesajul estetic este cuprins în expresia plăcută sau nu a culorilor, în proporţia şi armonia acestora, în varietatea şi originalitatea procedeelor artistice. Dar aşa cum am avut prilejul să precizăm conţinutul semantic este, în general, mai uşor de descifrat (inclusiv în cazul simbolicii cromatice), în vreme ce expresia estetică este necodificabilă şi greu sesizabilă.

în ceea ce priveşte valenţele afective ale culorilor, acestea sînt comunicabile prin calităţile lor impresive şi prin cele expresive.

Prin marea lor forţă de comunicabiiitate culorile sînt adevărate avertizoare, semne sau mijloace de expresie prezente în nenumărate situaţii, începând cu indicatoarele rutiere, semnalizatoarele de comandă sau manevră tehnică şi terminând cu nenumăratele variante ambientale naturale, arhitecturale, artistice etc. în toate aceste cazuri semnalele optice recepţionate sînt convertite în imagini subiective adecvate complexului psihic individuali (psihismului). încărcătura de semnificaţii şi sens a acestor imagini diferă în funcţie de canalele şi sursele de informare. Dacă senzaţiile ne oferă diate cu privire la proprietăţile externe ale lucrurilor, dîndu-ne semnificaţia de natură intelectuală a acestora, sentimentele ce reprezintă ,,conştiinţa unui impuls[11] ne dau sensul lucrurilor, valoarea şi utilitatea lor din punctul de vedere al laturii motivaţional[j]afective [82]

Purtătoare, deci, a unor semnificaţii şi sensuri deosebite de ordin semantic, estetic şi afectiv, culoarea — ca semn, stimul şi mijloc de expresie — are un rol important în viaţa psihică a individului, fără de care nu numai latura comunicării interumane ar avea de suferit, ci întreaga existenţă spirituală a omului şi colectivităţii.

V CULOAREA CA LIMBAJ

V. 1. SIMBOLUL CROMATIC ŞI INFORMAŢIA SEMANTICA

Ouloarea, ca semn al unui posibil mesaj, este purtătoarea multor semnificaţii transmisibile şi inteligibile. In această ipostază ea are funcţia de limbaj, ceea ce înseamnă că prin intermediul tonurilor cromatice şi acromatice se pot fixa, exprima şi comunica informaţii semantice, estetice şi afective.

Cea mai simplă modalitate de exprimare şi comunicare semantică cu ajutorul culorii se realizează prin simbolul cromatic. în această postură de semn şi simbol (vezi capitolul II.2) culoarea evocă altceva decît ceea ce reprezintă ; ea este imaginea abstractă a unui obiect, a unei idei sau sentiment. Pe o treaptă mai înaintată a evoluţiei umane ouloarea — prin utilizarea ei artistică — a început să satisfacă şi valenţele spirituale de frumos ale individului şi colectivităţii.

Dacă încărcătura estetică are la origine particularităţile, amprenta sau pecetea creaţiei individuale, semnificaţia simbolică este de esenţă colectivă (exceptând arta cultă), aparţine unui anumit spaţiu socio-cultural care, prin asociere, impune un sens precis semantic culorii. în acest caz simbolica se generalizează prin repetare şi tradiţie, fiind însuşită de fiecare prin învăţare şi nu prin intuiţie psihologică.

în acest sens ni se pare demnă de atentie afirmatia lui

simbolismul individului coincide cu simbolismul tradiţional, nu e pentru că factorii psihologici explică caracteristicile sociale, ci pentru că, dimpotrivă, societatea, adică lumea civilă, impune propriile ei standarde, propriile ei tradiţii individului sănătos sau alienat“ [M].

Nenumărate exemple vin să confirme acest lucru în contextul specific al diferitelor culturi. Dacă pentru populaţiile africane negrul reprezintă spiritul binelui (evidentă fiind aici influenţa opticii de rasă negroidă), iar albul pe cel al răului, la europeni lucrurile stau exaidt invers. De aceea în limbajul nostru negrul este culoarea nenorocirii şi doliului, iar la chinezi, japonezi şi alte popoare din zonă, aceleaşi stări sînt exprimate prin culoarea albă.

Mai putem cita, în aceeaşi ordine de idei, cazul culorii verde oare, la europeni, simbolizează invidia (în alte părţi, speranţa), iar la asiatici, bucuria, sau al galbenului, culoare ce, în spaţiul socio-cultural ai continentului nostru, înseamnă laşitate, gelozie etc., pentru ca, la unele popoare asiatice, acelaşi galben să fie sinonim ou ideea de puritate. Aceste diferenţe înregistrate încă din antichitate trebuie căutate în îndepărtate sensuri mitologice, etnologice, culturale şi de civilizaţie.

Funcţia gnoseologică a culorii a suferit modificări în timp şi spaţiu, supunîndu-se unei înrâuriri continue atît din partea factorilor psihologici cît şi sociali. După Iohannes Volkelt reprezentările simbolice au pătruns fie din vechile mitologii sau viaţa de toate zilele, fie ca rezultat exclusiv al creaţiei artistice culte [84].

Limbajul simbolurilor cromatice a fost utilizat din cele mai îndepărtate perioade ale civilizaţiei şi culturii umane pentru reprezentarea punctelor cardinale, a elementelor materiale fundamentale, în arhitectură, pentru indicarea ierarhiilor sociale sau religioase etc., toate acestea avînd sensuri precis codificate în anumite zone geografice şi intervale istorice, în Mesopotamia şi ţările învecinate, ziguratele (templele babi- loniere) erau astfel decorate cromatic incit fiecare etaj prin

una din culorile alb, negru, purpur, azur, roşu, argint şi aur, simboliza câte un astru : Luna, Soarele, Mante, Mercur, Jupiter, Saturn, Venus. Acelaşi lucru consemnează Herodot şi în cazul templului din Barsippa (aparţinând lui Nabucodonosor) care, în intenţia de a prezenta simbolic cele şapte sfere cosmice, asocia negrului planeta Saturn, oranjului planeta Jupiter, roşului planeta Marte, galbenului — Soarele, verdelui pe Venus, albastruilui. pe Mercur, albului — Luna.

Chinezii şi aztecii au utilizat culorile pentru a indica cele patru puncte cardinale. Primii reprezentau sudul cu roşu, ceilalţi cu verde, nordul cu verde şi, respectiv, cu galben, estul cu albastru — la chinezi, aztecii cu roşu, vestul cu alb şi, corespunzător, cu albastru. La chinezi şi indieni elementele fundamentale ale lumii (după concepţia lor materialist-naivă) erau exprimate prin tot atâtea culori care, deşi diferă în două cazuri, explică influenţele reciproce ce s-au manifestat în această parte geo-culturală a globului. Iată simbolurile cromatice pentru cele cinci elemente de bază ale universului :

— pentru foc, chinezii utilizau roşul, indienii aceeaşi culoare ; echivalentul simbolic al pământului şi la unii şi la alţii era galbenul ; apa era reprezentată la chinezi de negru, iar la indieni de albastru ; pentru desemnarea lemnului, chinezii foloseau albastrul şi indienii verdele, iar pentru fier (sau, în general, metale) ambele popoare utilizau albul.

Interesantă pentru coincidenţă ne apare simbolica coloristică a vîrstelor în succesiunea lor la maiaşi şi grecii antici reprezentate, în ondine, astfel : pentru copilărie — galbenul, pentru adolescenţă — albul, pentru maturitate — roşul, iar pentru bătrîneţe — negrul.

Elemente de simbolism cromatic se întâlnesc în toate culturile şi religiile antice şi medievale (indo-europene, chineză, egipteană, babiloniană, aztecă, maiaşă etc.) ; catolicii însă aveau să introducă pentru prima oară în evul mediu un cod obligatoriu al culorilor. Inooenţiu al III-lea, în jurul anului 1200, a făcut cunoscut un asemenea cod al culorilor pentru a evita echivocul interpretărilor atît în ce priveşte repre

zentarea abstractă a unor idei şi sentimente religioase, cit şi a ierarhiei bisericeşti. Putem însă menţiona aici că unele idei şi sentimente reprezentate erau specific şi profund umane, ele neavînd nimic comun cu preceptele şi canoanele biblice ca, de exemplu, bucuria, tristeţea, nenorocirea, frica, iubirea etc.

Riguroasă pentru semnificaţia ei precisă a fost şi simbolica cromatică în heraldica medievală în spiritul căreia existau cinci culori principale numite „emaiuri" şi cîteva secundare „de figuraţie". Despre valoarea şi semnificaţiile culorilor în heraldică a scris în 1644 Vulson de la Colombier după care, în literatura de specialitate, au apărut şi alte lucrări. La noi se remarcă în acest domeniu studiul lui M. Sturdza-Săuceşti *Heraldica,* care conţine multe referiri şi la problemele cromaticii.

Aceste semnificaţii cu caracter simbolic (laice, religioase şi heraldice) s-au păstrat şi în timpul Renaşterii cînd unii artişti le-au transpus în accepţiuni proprii şi in pictură. Reprezentativ pentru o asemenea modalitate de exprimare a fost pictorul flamand Hieronymus Bosch. El a preluat simbolistica magică conform căreia fiecare culoare reprezenta un număr, o stare sufletească, o însuşire stabilă a materiei sau a naturii etc. Din acest punct de vedere, artistul ci.tat aparţine mai mult evului mediu decît spiritului renascentist.

In veacurile din urmă, în epoca modernă şi contemporană, simbolurile cromatice au continuat să circule liber în funcţie de tradiţia diferitelor popoare, în sinul cărora imaginaţia colectivă a adăugat noi elemente, noi semnificaţii. Ele s-au păstrat în arta ţesăturilor şi portului popular, le-au generalizat în folclorul poetic şi apoi au pătruns în limbajul obişnuit., fiind preluate şi transfigurate în arta plastică cultă. în ultima variantă menţionată (arta cultă) expresia simbolică este produsul creaţiei individuale şi numai punctele de plecare pot fi de inspiraţie tradiţională. Şi aceste simboluri se supun unei generalizări dacă sânt asimilate într-un cod social şi apoi răspândite cu ajutorul informaţiei

pre conţinutul semantic al culorii în arta plastică cultă, vom discuta intr-un alt capitol.

Răminind, de această dată, în sfera simbolicii cromatice la români, vom arăta că ea exprimă pe lingă alte semnificaţii şi pe acelea de vîrstă şi sex. în Bucovina, de pildă, semnele de vîrstă sînt redate atît prin cromatica mai închisă pe fond alb, cit şi prin structura ornamentală a motivelor [S5]. In Haţeg şi Munţii Apuseni, vîrstele în cadrul sexului femeiesc apar clar delimitate prin culoarea dominantă aplicată pe port : fetiţele de portocaliu deschis, fetele de portocaliu închis, femeia tînără de roşu deschis, femeia mai în vîrstă de roşu închis.

Distincţii cromatice pe sexe se întâlnesc ca semne de recunoaştere şi în portul popular din Scheii Braşovului, precum şi la Săcele. Aici costumele bărbăteşti sînt dominate pe linie cromatică de alb-negru şi albastru închis, iar cele femeieşti de nuanţe cafenii şi verzi.

Simbolul cromatic este prezent, de asemenea şi în limbă prin diferite alocuţiuni. Pornindu-se de la anumite modificări corporale de ordin fizionomie şi fiziologic, dar şi de la anumite semnificaţii simbolice ale culorii, observaţiile comune au consacrat expresii ca : „e galben de gras" sau e „galben ca turta de ceară“ (aluzii sau trimiteri la expresii fizionomice nesănătoase), ori „e galben de spaimă (de frică)", „este negru de supărare" (de necaz), „este negru în cerul gurii" (răutate), „este roşu de furie“ (mînios), „s-a înroşit pînă în vîrful urechilor" sau pînă în „albul ochilor" (ruşine, pudoare) „este roşu ca mărul" (sănătate), „e rumen de frumos", „vede stele verzi" (lovit) ! „este încă verde" (tînăr), „i-a spus-o verde în faţă" (direct, sincer), „ochii verzi, niciodată să nu-i crezi" (minciuna), „situaţia este albastră" (rea), „alb ca varul" (de frică) etc.

Dintr-o succintă incursiune în domeniul poeziei populare şi culte vom constata că simbolurile cromatice au pătruns şi aici, exprimând anumite laturi estetice ale vieţii, idei sau sentimente. Pentru arta poetică populară vom exemplifica

cu două strigături din Transilvania, iar pentru cea cultă vom reproduce cîteva versuri ilustrative din literatura română şi universală.

Mai întîi, folclorul : „Vai, mîndruţo, albă eşti, Albă eşti, frumoasă eşti ; Dar eşti albă de albele, Roşie de rumenele !“
Sau :
„Mîndra mea, frumoasă eşti Colea cînd te rumeneşti; Dar cînd eşti nerumenită Eşti ca dracu’ de urîtă !“ [86]

în poezia noastră cultă simbolismul culorii este prezent la Mihai Eminescu, George Bacovia. Ion Minulescu, iar în cea universală, la Ch. Baudelaire, M. Utrillo şi mulţi alţii. Pentru a ilustra ideea, reproducem versurile :

„în prezent cugetătorul nu-şi opreşte a sa minte, Ci-ntr-o clipă gîndu-l duce mii de veacuri înainte ; Soarele, ce azi e mîntiru, el îl vede trist şi roş, Cum se-închide ca o rană printre nori întunecoşi..."

M. Eminescu, *Scrisoarea I*

Sau :
„Copacii albi, copacii negri, Stau goi în parcul solitar : Decor de doliu funerar... Copacii albi, copacii negri“.
G. Bacovia, *Decor*

Ori :
„Verde crud, verde crud... Mugur alb şi roz şi pur, Vis de-albastru şi azur, Te mai văd, te mai aud 1“
G. Bacovia, *Note de primăvară*

Şi, mai departe :
„Şi-n timp ce-al'bastru mării uniform Le-adoarme-n cînt tristeţile de ieri,

Şi-n timp ce-albastrul mării uniform Deişteaptă-n ei eterne primăveri, în portul blond, ca-ntr-un gheţar enorm, Autohtonii tremură... şi mor !“

I. Minulescu, *Romanţă nordică*

Şi:

„Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare, Parfum, culoare, sunet ne-ngînă şi răspund..?[4]

Ch. Baudelaire

Sau :
„Cum e divin albastrul şi duşmăneşte răul, Cum e gelosul galben adesea fad, banal, Ce infernal e roşul, arzând şi ce feroce, Cînd verdele-i speranţă şi rozul dulce nuntă..?[1]

M. Utrillo

Înitrucît ipostazele simbolice ale culorii cunosc o mare arie de manifestare în timp şi spaţiu şi într-o formă comentată ar impune un text ce nu s-ar încadra în economia lucrării, ne propunem în capitolul următor să încercăm realizarea unei sinteze a principalelor sale variante cunoscute de noi din perspectivă istorică şi geografică.

V. 1.1. „GEOGRAFIA" ŞI „VOCABULARUL" SEMNIFICAŢIILOR SIMBOLICE ALE CULORII *

Este, credem, suficient de clar faptul că circulaţia şi persistenţa simbolurilor cromatice în anumite zone sînt determinate de factori socio-culturali şi, astfel, se explică asemănările, dar şi deosebirile. Asemănările se datoresc unor influenţe sau puncte comune de plecare, în timp ce diferenţele ţin de particularităţile specifice, de factura psihică a fiecărui popor.

Prin prisma diferenţelor de cultură, civilizaţie şi istorie, trebuie acceptate şi înţelese variatele simboluri cromatice, redate aici într-o formă sintetică :

*** Sinteza acestui capitol s-a realizat pe baza datelor culese din bibliografia notată cu numerele de la 87 la 95.**

Nr. crt.	Culoarea	Tara, Poporul, Zona	Perioada	Semnificaţii simbolice	Destinaţii simbolice
1	2	3	4	5	6
1	Roşie I	Egipt	Antică	Deşertăciune, păcat, crimă, demonicul, focul, iubirea	Pentru colorarea pielei umane. Purpurul era folosit pentru reprezentarea uscatului; pentru masca faraonului
		Babilon	Antică	Culoarea prostituţiei, păcatului pornirii şi viciului	
	Roşie	Mexic	Precolum-biană	Zeul pămîntului	
3	Roşu stacojiu	Evrei	Antică	Sîngele, viaţa	Purpuriul: culoarea regală; iubirea adevărată
4	Roşie	China	Antică	Focul, bucuria, alungarea demonilor, sentimentul sărbătorii; culoare protectoare. în arhitectură: esenţa pozitivă, bărbăţia, principiul cerului	Indicarea sudului, inimă, intestinul subţire, limba transpiraţia, amorul
5	Roşie	India	Antică	Focul	
6	Roşie	Roma	Antică	Culoarea planetei Marte, a Zeului Marş, a fierului etc. Purpuriul— supremaţia divină	Pentru marcarea marilor demnitari ai imperiului; culoarea împăraţilor şi a preoţilor

7	Roşie	Grecia	Antică	Vinul, sîngele, combustia internă provocată de alcool	Mantia roşie a lui Bachus, culoarea lui Ares, Zeul războiului

1	2	3	4	5	6
8	Roşie	Rusia	Evul mediu	In limba rusă veche, ca şi în arabă, roşul este sinonim cu frumosul	
' 9	Roşie	Europa Apuseană	Evul mediu	Laică: iubire, îndrăzneală, curaj, vitejie, mînie, cruzime	
				Religioasă: (catolică) sîn- gele, iubirea, înţelepciunea divină, Sf. Duh, patimile lui Iisus, martiriul, focul. Tranda-firul = culoarea martirilor	Purpuriul indică în ierarhia catolică funcţia cardinalilor
				Heraldică: mărirea, bra-vura, îndrăzneala, generozitatea. Purpuriul = credinţă, devoţiune, castitate, calm	Culoarea regilor
10	Roşie	Europa Apuseană	Renaştere	Dragostea pentru aproapele tău, pentru Dumnezeu, vitejia, furia, mînia, crima, curajul	
11	Roşie	Biserica	Bizantină	Iubire aprinsă, înfăcărată. Purpuriul: supremaţia divină	Culoarea părului trădătorului Iuda; a diavolului

12	Roşie	Ţări europene	Modernă şi contem-porană	Ardoarea, sănătatea, forţa, expresia pasiunii febrile. Rozul = timiditate, ospitalitate, amabilitate; culoarea fetiţelor	Simbolul general al revoluţiilor

1	2	3	4	5	6
13	Roşie	România	Modernă şi contem-porană (popular)	Dragostea, sănătatea, puterea, mînia	
1	Galben II	Egipt	Antică	Invidia. Aurul = lumea de dincolo	Pentru trupul zeilor; Pentru reprezentarea Soarelui
2	Galben	Azteci	Antică	_	Nordul
3	Galben	China	Antică	Puterea împărătească, a marilor demnitari, înţelepciunea, esenţa negativă, feminitatea, puritatea	Pămîntul, uscatul, splina, stomacul, gura, saliva, dulcele
4	Galben	India	Antică	_	Pămîntul
5	Galben	Roma	Antică	Aurul, bogăţia, soarele	Pentru Mercur, mesagerul zeilor

6	Galben	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică) tăria din care a fost făcut omul (argila, solul); laşitatea, conştiinţa Auriul = duhul sfînt, credinţa, gloria Domnului, reînvierea, fecioara Heraldica: aurul, mărirea, forţa, puterea, bogăţia, curăţenia	Galbenul alterat cu negrul = = invidie, trădare, falsitate, dubiu, suspiciune, înşelare. Auriul = înţelepciune, iubire, credinţă, constanţă

1	2	3	4	5	6
7	Galben	Europa apuseană	Renaştere	Religioasă (catolică): Soarele, devoţiunea, fidelitatea, învierea lui Christos	Culoarea trădătorilor de rege. Celor ce se făceau vino- vaţi de această crimă li se vopsea uşa cu galben
8	Galben şi Oranj	Biserica	Bizantină	Zeificarea, strălucirea, slava	Auriul = aureola sfinţilor creştini
9	Galben	România	Modernă şi contem- porană (popular)	Deschizător de drumuri, curăţenia, fecunditatea, gingăşia, bogăţia, grîul copt, vigoare, agerime, gelozie. Opus: boală, culoarea	Auriul: lumina sufletului
1	Albastru III	Egipt	Antică	Cuvîntul şi promisiunea divină, adevărul divin, cerul nocturn spre care se ridică sufletul faraonului, eliberarea sufletului	Culoarea Zeului Amon
2	Albastru	Evrei .	Antică	Revelaţia divină, legea	Zeul lehova
3	Albastru	China	Antică	• Nemurirea, reînvierea, mila	Lemnul, gustul acru, ficatul, lacrimile, fierea, răsăritul (estul)
4	Albastru	India	Antică	Apa	—

5	Albastru	Roma	Antică	Apa, Zeul Mării, Venus, Zeus Ultramarin = Saturn	Cuprul

1	2	3	4	5	6
6	Albastru	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică): detaşarea de lume, fiul Domnului, adevărul, culoarea divină, îngerii, pietatea, Sf. Maria, cerul, sacralitatea Heraldică : blîndeţea, frumuseţea, nobleţea, buna credinţă, lealitatea, justiţia, bucuria, fidelitatea, buna reputaţie, nobleţea, raţiunea	Albastrul cenuşiu = viciul; Albastrul închis = doliul
7	Albastru	Europa apuseană	Renaştere	Religioasă: puritatea, adevărul, serenitatea, spiritualitatea	
8	Albastru	Biserica	Bizantină	Marea, aerul, puterea de viaţă, puterea divină	îmbrăcămintea lui Iisus Christos şi a sfinţilor
9	Albastru	Europa apuseană	Modernă şi contem-porană	Ocultă: dragostea curată, tinereţea, iluzia	
10	Albastru	Europa	Modernă şi contem-porană	Laică, Artistică: meditaţia, spaţiul, infinitul	

11	Albastru	România	Modernă şi contem-porană (popular)	Credinţă, visare, încredere în frumos şi în fiinţa umană; semnul legăturilor permanente	

1	2	3	4	5	6
1	Verde IV	Egipt	Antică	Bucuria, sănătatea, viaţa care germinează, speranţa, existenţa spirituală după moarte	Reprezentarea naturii Culoarea Iui Osiris
2	Verde	Azteci	Antică	_	Indicarea Sudului
3	Verde	China	Antică	Natura, bucuria	—
4	Verde	India	Antică	Culoarea lui Shiva-Sprosses	Semnifică lemnul
5	Verde	Evrei	Antică	Pământul, semănăturile	
6	Verde	Roma	Antică	Semănăturile; Planeta Mercur (verde-albastru)	
7	Verde	Grecia	Antică	Speranţă, culoarea Zeiţei A Irod i ta	
8	Verde	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică): primăvara, imaginea nădejdii, viaţa veşnică, culoarea liturgică, speranţa, Renaşterea, alegerea, invidia	Eligibilitatea divinităţii, duhul sfînt, crucea

9	Verde	Europa apuseană	Evul mediu	Heraldică: Onoarea, dragostea, tinereţea, frumuseţea, spiritul curtenitor, politeţea, libertatea, graţia, imunitatea, nădejdea,	

1	2	3	4	5	6
10	Verde	Biserica	Bizantină	Cosmosul	
11	Verde	Europa apuseană	Modernă şi contem-porană	Ocultă: speranţă, încredere, fertilitate, îmbelşugare	Consimţire
12	Verde	România	Modernă şi contem-porană (popular)	Speranţă, vigoare, tinereţe, sinceritate, împămîntenirea, meditaţia	
1	Violet V	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică): imaginea penitenţei, culoarea liturgică în post, sacrificiul, pasiunea, amarul suferinţei. Heraldică: pasiune înaltă, înţelepciune	Pocăinţa Culoarea regilor şi a împăraţilor
2	Violet	Europa apuseană	Modernă şi contem-porană	Ocultă: inteligenţă, politeţe, întărirea spiritului. Violet + verde + galben (amestec) = Triumf	Lila = prospeţime, graţie, prima dragoste
3	Violet	Europa apuseană	Modernă şi contem-porană	Laică, artistică: supunere, ascultare, sugerează sfîrşitul lumii într-un peisaj (Goethe)	Culoarea superstiţiilor pictate; afectuoasă

1	Comple-mentare Galben-Violet	Europa	Conteni' porană	După Itten (simboluri complementare) 1) Conştiinţă luminoasă (galben) 2) Pietate plină de sentiment (violet)

1	2	3	4	5	6
2	Albastru-Oranj	Europa	Contem-porană	1) Credinţă smerită (albastru) 2) Mîndrie, conştiinţă de sine (oranj)	
3	Roşu-Verde	Europa	Contem-porană	1) Putere materială (roşu) 2) Consimţire (verde)	
1	Oranj VI	Europa apuseană	Evul mediu	Heraldică: instabilitate, disimulare, făţărnicie	Culoarea de distincţie nobiliară la englezi
			Contem-porană	Festivismul, luxul	Conştiinţa valorii de sine
1	Cafeniu	Egipt	Antică	Zeul răului Tiphon, focul subteran (maro)	
2	Cafeniu	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică): negarea ordinei lumeşti, suportarea păcatelor	
3	Cafeniu	Biserica	Bizantină	Realitatea pămîntească, legarea de pămînt, culoarea maternităţii	

1	Brun VIII	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică): avertisment pentru preoţii care nu respectau canoanele religioase; ameninţarea cu pedepsele iadului	

00
00

1	2	3	4	5	6
2	Brun	Europa apuseană	Evul mediu	Heraldică: penitenţă, smerenie, trădare.	
1	Cenuşiu IX	Roma	Antică	împărăţia umbrelor	
2	Cenuşiu	Europa apuseană	Evul mediu	Religioasă (catolică): Diavolul	
3	Cenuşiu	n	Modernă şi Contem-porană	Ocultă: melancolie, neurastenie	
1	Alb X	Egipt	Antică	Sfinţenia interioară, pro-tecţia împotriva calamităţilor	Culoarea fildeşului = sfîr- şitul itinerariului nocturn; culoarea dimineţii, a începutului.
2	Alb	Evrei	Antică	Lumina, curăţenia	
3	Alb	China	Antică	Doliul	Metalul, Sudul; plămînii, intestinul gros, nasul, sputa, pipăitul
4	Alb	Roma	Antică	Planeta Venus, Argintul = = Luna	

5	Alb	Europa apuseană	Evul mediu	Laică: — apa Religioasă (catolică): puritatea, lumina, bucuria, inocenţă, triumf, glorie, nemurire, îngerii, duhovnicii, ceremonia nupţială	Unitatea Bisericii, papalitatea, castitatea, virginitatea culoarea Paştelui, candoarea, devotamentul, corectitudinea

1	2	3	4	5	6
6	Alb	Europa apuseană	Modernă şi contemporană	Ocultă: puritate, adevăr, inocenţă, speranţă, fericire	
7	Alb	România	Modernă şi contemporană (popular)	Nevinovăţia, fecioria, culoarea rochiei de mireasă, culoarea lebedei ca sol al sufletului	Argintul = curăţenia
1	Negru XI	Egipt	Antică	Zeul Nilului dătător de viaţă	Culoarea nopţii, a sfîrşitului
2	Negru	China	Antică	Apa	Rinichii, vezica, urechile, urina, gustul sărat, Nordul
3	Negru	Roma	Antică	Doliul, mizeria	
4	Negru	Europa apuseană	Evul mediu	Laică: bezna de dincolo de mormînt, bezna de dincolo de foc Religioasă (catolică): Doliul, Vinerea Mare Heraldică: Doliu, tristeţe, înţelepciune, prudenţă, durere, mîhnire, modestie, întunericul	
5	Negru	Biserica	Bizantină	Ceea ce este nezeificat	
6	Negru	Europa apuseană	Modernă şi contem-porană	Ocultă: tristeţea, Doliul	

7	Negru	România	Modernă şi contemporană (popular)	Răul, vinovăţia, culoarea morţii, doliul, apusul vieţii	

încheiem acest capitol care, deşi este departe de a fi complet, poate constitui o invitaţie pentru realizarea unui Dicţionar global al culorilor, unde să fie înfăţişate semnificaţiile simbolice nu numai în circulaţia lor ourentă, dar şi în variantele acreditate de creaţia artistică. Mozaicul final ar oglindi particularităţile etnologice în cazul simbolicii populare şi pe cele psiho-sociale, în cazul semnificaţiilor individuale din arta cultă.

V. 1.2. CONŢINUTUL INFORMAŢIONAL AL CULORII IN SPAŢIUL INTRA ŞI EXTRA ARTISTIC

în operele de artă culorile sînt semne (crommeme) care, în procesul comunicării, au funcţii semantice, estetice şi afective. Cele semantice se exprimă prin conţinutul informaţional ce poate fi de natură simbolică sau analogică. De primul aspect ne-am ocupat în capitolele precedente unde am prezentat cîteva din accepţiile simbolice ale fiecărei culori (cromatice şi acromatice), în diferite zone geografice şi perioade istorice, urmând să-l analizăm şi în domeniul artei plastice.

Dacă simbolul cromatic se exprimă în mod curent prin intermediul unor culori izolate, în artă el poate fi surprins în reprezentări singulare, dar şi în combinaţie ; crommeme şi, morfeme se completează reciproc pentru susţinerea aceleiaşi semnificaţii.

După cum rezultă şi din precizări anterioare sistemul simbolurilor cromatice, rigid conceput în evul mediu, n-a fost utilizat în artă, în arhitectură şi pictură decît o perioadă relativ scurtă, nereuşind să se generalizeze. Dealtfel un „text“ cromatic cu semnificaţii simbolice precise este imposibil de realizat, deoarece arta nu este o scriere stereotipă, chiar dacă se spune, metaforic, despre desen că este caligrafierea formelor. Rezultatele procesului de creaţie fiind imprevizibile sub raportul modalităţii de exprimare şi expresie, culorile şi formele nu pot fi circumscrise într-un ,,vocabular“ general valabil, fiecare artist fiind creatorul unui alt limbaj, al unui alt ..lexic“ plastic. în această ultimă accepţie fiecare artist este un creator de simboluri care, odată tălmăcite, devin cunoscute şi însuşite de către marele public. în felul acesta s-a ajuns ca anumite culori să fie specifice unor artişti, să le caracterizeze creaţia sau numai unele etape ale acesteia. Sînt binecunoscute, de pildă, perioadele albastră şi roz din activitatea de început a lui

tetic şi artistic, devenind simboluri ale creaţiei sale. Dincolo de această semnificaţie temporală de creaţie, culorile amintite s-au impus, după *Noul dicţionar al picturii moderne®* şi cu alte sensuri : albastrul ca simbol al misterului şi al nopţii, iar rozul ca simbol al morbidităţii.

Pentru istoria artei româneşti este cunoscută perioada albă a lui Nicolae Grigorescu rezultată, după unii, dintr-o îndelungată elaborare, duipă alţii, dintr-o slăbire treptată a acuităţii optice pentru culoare. Pentru pictorul nostru ea caracterizează ultima etapă de creaţie, simbolizînd aşezarea şi liniştirea spiritului după zbuciumul şi neastîmpărul muncii artistice ţi ale permanentelor căutări de o viaţă.

La alţi artişti — şi acestea sînt cele mai multe cazuri — culoarea primeşte încărcătura simbolică pe care i-o conferă autorul în fiecare lucrare, în funcţie de intuiţia şi sensibilitatea sa. După cum este cunoscut Van Gogh a făcut mărturisiri în acest sens. El considera că se pot exprima „prin roşu şi verde cumplite pasiuni umane[11], iar prin „iradierea unui ton clar pe o frunte întunecată[11], fizionomia unei figuri îngîndurate. Apreciind că fiecare culoare comunică alt sens, artistul îşi mai imagina că „ardoarea unei fiinţe[11] poate fi reprezentată cromatic „prin asocierea a două complementare, prin amestecul şi opoziţia lor[11 97].

întrebarea firească ce se pune în acest context este : cînd intenţionalitatea emiţătorului se codifică în sensul şi accepţia pe care o simte şi o gîndeşte artistul ? Deşi nimeni nu se îndoieşte că Van Gogh doreşte să exprime prin roşu violent şi verde „teribile pasiuni omeneşti[11], Marcel Zahar se întreabă dacă intenţia artistului se transformă automat în limbaj. Răspunzînd el arată că, în cazul artistului citat acesta, într-adevăr, reuşeşte să asocieze cromorfemele în sensul dorit, dar că în alte situaţii, simple pete de roşu şi verde nu sînt în stare să exprime cu exactitate „cumplitele pasiuni umane[11 98].

Deşi M. Zahar consideră că prin valenţele afective ale culorilor calde şi reci se pot obţine efecte „de bucurie, tristeţe, de moarte[11], iar prin cele fizice, efecte senzoriale „izbitoare şi biciuitoare[11], aşa cum, dealtfel se practică în pictura abstractă, el nu reuşeşte să definească conţinutul informaţional al culorii în ipostaza sa de limbaj.

Părerea noastră, emisă deja în această lucrare, se referă la faptul că ideile şi sentimentele fixate, exprimate şi comunicate prin mijlocirea valenţelor fizice (substanţial-energetice)

şi subiective (psihice) ale culorilor nu sînt decodificate în totalitate spontan prin reacţii primare, ci in timp, prin contribuţia informaţiilor culturologice cu privire la intenţiile cuprinse în imaginea sau opera respectivă.

Cei ce se ocupă de critică, istoria artelor, estetică sau psihologia artei trebuie să pună în circulaţie judecăţi de valoare care să explice mesajul artistic cît mai aproape de sensul lui real, avînd în vedere că limbajul plastic esite *ab initio* ambiguu, oscilînd ca modalitate de exprimare de la un creator la altul. In sprijinul acestei afirmaţii vom mai remarca vis â vis de cele discutate anterior că, în timp ce pasiunea ardentă în viziunea lui Van Gogh se exprimă prin complementarele roşu-verde, în accepţia lui Kandinsky acelaşi sentiment este sugerat printr-o combinaţie de roşu-albastru". în aceste condiţii sensul semantic al culorii nu poate fi intuit decît printr-o receptare sensibilă dublată de o informaţie corespunzătoare. Numai studierea completă şi precisă a unui autor poaite duce la stabilirea „conţinutului informaţional specific al cullorii“, indicînd, în acest sens, sarcina ce cade în competenţa critiloului de artă şi nu niumai a lui, adăugăm noi. Datele rezultate din cercetarea temeinică a unei opere vor contribui la conturarea unor sensuri ajutătoare în procesul de înţelegere a unui artist, artist ce, la rîndul său, i-a fost imposibil să facă abstracţie în activitatea lui creatoare de ceea ce s-a realizat pînă la el, n-a putut ignora cronica socială şi mentalitatea estetică a timpului său. Această convingere ne este întărită şi de gîndurile esteticianului francez M. Dufrenne care consideră că elaborarea — şi însuşirea, am adăuga noi — limbajului pictural este urmarea unei istorii culturale. „Culoarea — spune el — nu există decît prin umanizarea progresivă a sensibilului[44], iar creaţia şi percepţia estetică sînt de neimaginat în afara unui spaţiu cultural [ino]. Aceasta impune anumite convenţii de care artistul trebuie să ţină seama pentru ca limbajul lui cromatic să cuprindă măcar parţial un număr de semne reversibile ca semnificaţie atît pentru emiţător cît şi pentru receptor. Pe baza acestui fond comun de sensuri semiotice este posibilă începerea unui dialog în cadrul căruia purtătorul de idei şi sentimente să fie culoarea, „eroina[14] acestei analize.

Cînd modalitatea de comunicare *a* informaţiei este simbolică, receptorul trebuie să realizeze decodificarea semnificaţiilor ascunse. De obicei, se porneşte de la compararea imaginii actuale cu cele stocate în memoria de

căutîndiu-se asemănări. Cu cît gradul de noutate al limbajului cromatic este mai ridicat, cu atît posibilitatea de tălmăcire este mai mică, redundanţa expresiei avînd aici un rol deosebit de mare.

Hans Ioachim Albrecht, preocupat tocmai de această problemă, încearcă să descifreze în lucrarea *Farbe als Sprache* (Culoarea ca limbaj), sensurile unor lucrări abstracte ce, în unele cazuri, nu permit nici un fel de asociaţii de conţinut sau formă. în asemenea situaţii, „lectura" unei lucrări ca, de exemplu, pictura *Homage* a lui Richard P. Chose, nu înseamnă simultan şi decodificarea ei, ca în cazul citirii unor litere sau cuvinte scrise. Aici înţelegerea va surveni în timp.

Din punct de vedere cromatic ai, în legătură cu opera amintită, o imagine de ansamblu care, treptat, se grupează într-o suprafaţă dreptunghiulară ce-şi descoperă în mod gradat conţinutul. Părerea finală a lui H. I. Albrecht aminteşte în parte pe cea a lui R. Berger (consemnată in capitolul II.3) privitoare la modalitatea de pătrundere a conţinutului informaţional al unei opere de artă care prezintă un anumit grad de dificultate. Din cele „două puncte de greutate[11] în abordarea unui tablou, cum le numeşte H. I. Albrecht, îl amintim pe acela ce se referă la analiza felului de construire a lucrării, la ideea de bază şi realizarea acesteia în concepţia şi creaţia artistului[101].

Această metodă, aplicată corespunzător şi în domeniul muzicii, are menirea de a stabili, în cazul operelor plastice, stilul şi destinaţia lucrării, ideea de unde s-a pornit în elaborarea temei, contextul social, cultural şi artistic în cuprinsul căruia au fost generate, originea şi semnificaţia mijloacelor şi procedeelor artistice, ou un cuvînt, geneza lucrării şi a limbajului adoptat. în ceea ce priveşte încărcătura semantică a culorii, aceasta poate fi stabilită prin analiza limbajului cromatic în strtnsă legătură cu organizarea sintactică, a semnificaţiilor simbolice, analogice şi substanţial-energetice.

Referindu-ne la sintaxa culorii este locul să precizăm aici că aspectul acesta nu beneficiază încă de reguli generale prin respectarea cărora să se ajungă, de exemplu, la anticiparea sensului, ca în cazul succesiunii si ordinii cromemelor la semafoarele de dirijare a circulaţiei. Deşi se vorbeşte de o sintaxă a culorii, nu. avem încă un asemenea studiu în care să fie înmă- nunchiate legile ce guvernează lumea spectrului cromatic.

tic decît. cu cel semantic (cel puţin în actualul stadiu al cercetărilor), vom mai reveni asupra problemei în capitolul următor, consacrat acestor preocupări.

Revenind asupra semnificaţiei semantice a culorilor, vrem să arătăm în continuare că alături de modalitatea simbolică de exprimare mai există şi una *analogică.* Aceasta se realizează în comunicare atunci cînd există o relaţie directă de asemănare între idee şi culoare, între semnificat şi semnificant. în această postură cromemele (tonurile şi nuanţele) exprimă fidel (naturalist) însuşirile cromatice ale lucrurilor înconjurătoare. Fără să insistăm, amintim doar că în diferite domenii ale ştiinţei, botanică, zoologie, chimie etc., culoarea contribuie prin conţinutul său informaţional la precizarea şi identificarea unor obiecte sau fenomene. In această ordine de idei este sugestivă, pentru specificul artei naturalist-realiste, anecdota pusă în circulaţie în legătură cu cei doi mari pictori ai antichităţii elene, Zeuxis şi Parrhasios. Se spune că primul, utili- zînd expresia analogică a culorii, a pictat cu atîta fidelitate cîteva fructe exotice, încît păsările încercau cu insistenţă să le ciugulească. Invidios pe acest mare succes public, comentat cu atîta admiraţie la timpul său, Parrhasios i-a pregătit rivalului său o surpriză : l-a invitat pe Zeuxis în atelierul lui, lăsat intenţionat în semiîntuneric şi, în această situaţie, Zeuxis i-a cerut permisiunea colegului de breaslă să deschidă geamul aflat sub o draperie grea de culoarea purpurei, dar nu mică i-a fost mirarea cînd a constatat că în locul ferestrei se găsea, de fapt, un tablou realizat într-o perfectă manieră „trompe l'oeil".

Din considerente cvasiasemănătoare nimeni nu se îndoieşte de autenticitatea rapiţei lui Ţuculescu, de amurgurile lui N. Grigorescu, sau de reflexele metalice din unele naturi statice ale lui Petraşcu.

Funcţia analogică face ca, în stocul nostru de date, imaginile obiectelor să „figureze[1]* datorită repetării seturilor perceptive, cu aceeaşi haină cromatică. Din această cauză reacţionăm negativ faţă de atribuirea unor culori arbitrare lucrurilor. Este greu să acceptăm, chiar ca licenţă artistică, imaginea unui cer verde, a unor cai albaştri, a unor copaci gri sau a unor oameni portocalii etc.

Dacă analogia cromatică este mai uşor de realizat în arta figurativă, nu este exclus ca această modalitate să fie utilizată şi în viziunea abstractă. Cîteva pete mov, galbene, roz etc. pe un fond verde pot sugera într-un context cromatic

colţ de natură. Decodificarea acestei intenţii rămîne însă la discreţia fiecărui receptor, tălmăcirea exactă a conţinutului informaţional neputînd fi unanimă. în domeniul reprezentărilor nonfigurative posibilitatea de traducere exactă a imaginilor este greu de realizat, dacă nu chiar imposibilă şi, aşa cum remarcă Arnold Gehlen, „convertirea unei lucrări abstracte în cuvinte este echivocă, generală (...) o posibilitate univocă de identificare nefiind realizabilă niciodată** [102]. Sînt, în esenţă, problemele pe care le-am prezentat în primele capitole ale prezentei lucrări.

Conţinutul informaţional al culorii nu se epuizează ca problematică aici. Aşa cum corect observa Ian Mukarovsky, fiecare culoare exprimă o altă semnificaţie ; roşul, de pildă, acţionează altfel asupra receptorului decît albastrul sau galbenul, provocînd, pe lîngă anumite reacţii psihofiziologice specifice şi asociaţii de idei şi sentimente caracteristice individului şi împrejurărilor. Dacă în privinţa efectelor primare, reacţiile sînt relativ asemănătoare la toţi indivizii, reprezentările secundare sînt, în general, în funcţie de variabilele care determină ipostazele subiective ale culorii (cap. IV.1.3.).

în structura unei opere de artă cromemele au funcţii semantice şi în raport cu organizarea suprafeţei lucrării respective. Plasarea unei pete de culoare în diferite locuri (în centru, pe diagonală, lateral-dreapta sau stînga, jos sau sus etc.) indică o altă „nuanţă semantică[4]*, dă un alt sens tabloului.

I. Mukarovsky şi H. Frieling, doi reputaţi autori în domeniul esteticii şi culorii, emit idei asemănătoare. Ei prezintă anumite variante de interpretare a cromemelor în contextul unui tablou pe care, la rîndul nostru, încercăm să le încărcăm cu noi sensuri posibile.

Primul, fără să indice tonul petelor de culoare şi nici nuanţa fondului ceea ce, după părerea noastră, scade din valoarea exemplului, enumeră următoarele posibilităţi de tălmăcire a unor „texte** cromatice : o tuşă în mijlocul unei suprafeţe pictate s-ar putea traduce cu o stare de linişte, echilibru, sau fixitate ; aşezată sus într-o poziţie perpendiculară, ar putea sugera înălţare sublimă ; pe diagonală spre colţ ar putea indica o mişcare bruscă, o ciocnire sau o tulburare a echilibrului. Ideea de mişcare mai poate fi redată, după I. Mukarovsky, printr-o prelucrare morfologică a petei de culoare care, aşezînd-o cu vîrful în jos perpendicular pe centrul tabloului, poate indica imaginea

sul acestei imagini, după cum indicarea culorilor în variantele esteticianului ceh ar fi adus un plus de sugestibilitate. De exemplu, în interpretarea „stării de linişte, echilibru, fixitate[44], nu numai poziţia tuşei în raport cu suprafaţa pictată contează, ci şi nuanţele utilizate ce nu trebuie să fie în contrast puternic, ci într-o plăcută şi caldă armonie.

H. Frieling, în exemplele pe care le oferă nu omite să precizeze tonurile cromatice şi acest aspect este în folosul unei mai clare înţelegeri a limbajului culorilor. Presupunînd că pe un fond albastru închis cu reflexe verzui ar apărea un cerc roşu-oranj situat stînga-sus (pe o suprafaţă dreptunghiulară), această imagine s-ar traduce, după autorul citat, prin trecerea astrului nopţii din sferele înalte ale cosmosului într-o lume a reveriei. În această situaţie se asociază starea de plăcută visare pe care luna o provoacă dintotdeauna tuturor vîr- stelor, dar mai ales tinerilor.

Dacă cercul roşu-portocaliu se află pe acelaşi fond la semi- înălţime în partea dreaptă a unui tablou, atunci imaginea vrea să exprime că mişcarea a avut loc, poziţia respectivă indicînd stabilitatea corpului ceresc [1(M]. Asemenea tălmăciri apar plauzibile mai ales în faţa unor ilustrări cromatice. Se ştie că în raport cu reprezentarea mintală a formelor culorile sînt mult mai greu de imaginat. De aceea de cîte ori se invocă o culoare sau o nuanţă, cea mai convingătoare soluţie este aceea a reprezentării ei nemijlocite ; în lipsa acesteia, cea mai oportună trimitere fiind denumirea unui purtător natural, ca de pildă, roşu-cărămiziu, galben-limon, castaniu, culoarea nisipului, al-bastru ca cerul etc.

Avînd ca punct de plecare caracteristicile substanţial-energetice ale culorilor ce le diferenţiază pe plan fizic ca sti-muli, iar pe plan subiectiv ca efecte, s-a stabilit că semnifica-ţiile acestora mai diferă şi din alte puncte de vedere. Senzaţiile de spaţiu, timp şi greutate diferă ca dimensiuni subiective în prezenţa unor culori.

In redarea coloristică a perspectivei este hotărîtoare forţa interioară a stimulilor cromatici ale căror efecte perceptive produse sînt diferite. Roşul, oranjul şi galbenul dau impresia unei apropieri spaţiale pentru că focarul radiaţiilor acestor culori este mai îndepărtat de cristalin şi mai aproape de retină în timp ce, în cazul albastrului, violetului şi verdelui, focarul energiilor radiante fiind mai

du-se aceste date experimentale s-a putut stabili că în redarea cromatică a perspectivei trebuie să se respecte următoarea succesiune de planuri, pornind de la cel mai apropiat, la cel mai îndepărtat : roşu, oranj, galben, galben-verde, verde, ver- de-albastru, ultramarin, negru.

In privinţa efectelor temporale ale culorii am reţinut datele furnizate de F. Birren, conform cărora în prezenţa luminii roşii scurgerea timpului este supraevaluată subiectiv, în vreme ce într-un spaţiu dominat de verde trecerea este mai rapidă.

După un alt autor, Lukiesch şi intervalele ritmice au dimensiuni psihice diferite în funcţie de influenţa ambianţei cromatice. La verde, bătăile ritmice par uniforme, la albastru se încetinesc, iar în prezenţa roşului devin mai rapide.

Culorile influenţează şi senzaţiile de greutate aparentă a lucrurilor. Astfel, dacă o pătură de culoare albastru-închis apasă, alta, de un albastru-deschis dă o impresie de uşurare fizică ; obiectele roşii dau senzaţia că sînt mai grele decît cele verzi[106].

Semnificaţiile subiective ale culorilor mai diferă, după cum este binecunoscut, atît din punct de vedere caloric, cît şi al luminozităţii. Întrucît aceste aspecte le-am abordat în primele capitole dedicate culorii, nu vom mai reveni.

Cu aceste cîteva consideraţii asupra conţinutului informaţional al culorii dorim să subliniem că semnificaţiile crome- me- lor pot fi diferenţiate psihologic, prin reacţii primare şi secundare (necondiţionate şi, respectiv, condiţionate) şi socio-cultu- rologic, în cazul încărcăturii semantice, depozitată fie printr-un act de simbolizare individuală (în artă), fie printr-un proces de codificare colectivă (laică sau religioasă). Dacă intuiţia primară acţionează în această sferă de semnificaţii pe un număr mai restrîns de situaţii, cunoaşterea (condiţionată) prin asocierea şi însuşirea informaţiilor culturologice, dotmină actul decodificării sensurilor cromatice, aşa cum vom constata că prevalează şi în ceea ce priveşte emiterea şi receptarea mesajului estetic.

V. 1.3. ARMONIA, CONTRASTUL, CLAROBSCURUL — ELEMENTE ALE INFORMAŢIEI ESTETICE

După cUm precizam şi anterior (cap. II.l.), deşi construcţia semiotică, a mesajului este unitară în raport cu

şi noţiunea de informaţie afectivă, considerînd-o ca pe cea de a treia dimensiune a limbajului cromatic.

Pînă la această scadenţă vrem să mai reamintim că în timp ce informaţia semantică este relativ univocă şi deci traductibilă, cea estetică (incluzînd elementele rezultate din aplicarea unor procedee artistice), este un document privat (G. Dorfles), necodificabil. Cu toate acestea, structura informaţiei- estetice poate fi studiată, iar rezultatele particulare consemnate pentru fiecare autor în parte. In felul acesta istoria artei a reţinut armoniile orchestrale ale lui Delacroix, colo- ristica lui Matisse, clarobscurul lui Leonardo da Vinci, Rem- brandt, contrastele, uneori, stridente şi agresive din pictura lui Vasarely, Kandinsky ş.a.

Dacă în cazul unei opere de artă plastică conţinutul semantic gravitează în jurul subiectului sau al anecdoticii acesteia exprimat mai ales, mai clar, în lucrările figurative, aspectul estetic rezultă din procedeele artistice folosite pentru susţinerea conţinutului. în componenţa integrală a unui mesaj cromatica facilitează — prin mijloacele ei de expresie — actul comunicării, aşa cum partitura muzicală (notele) ajută şi marchează în simfoniile programatice şi în operă, subiectul. Situaţia este mai complexă în arta abstractă unde, subiectul nemaiconsti- tuind o preocupare evidentă, culoarea nu este utilizată ca mijloc. ea devine scopul expresiei artistice. în această ipostază culoarea se acompaniază pe ea însăşi din punct de vedere al cerinţelor estetice. în funcţia sa de susţinere semantică sau estetică a unei lucrări de pictură culoarea intră în competiţia comunicării prin cele mai originale procedee artistice care îi conferă valenţe informaţionale sporite.

Unul din aceste procedee este armonia.

După cum este cunoscut, caracterul şi efectul unei culori decurg din poziţia ei în raport cu cromemele alăturate. O culoare nu se vede aproape niciodată într-o poziţie izolată, singulară. ci intr-un context sintactic anume. într-o structură cromatică, echilibrul şi armonia sînt cerinţele fundamentale ale compoziţiei picturale sau grafice, ce pot fi satisfăcute prin respectarea unor norme cvasi acceptate. Pictura modernă practică însă modalităţi opuse de exprimare, utilizînd adesea contrastul violent, şocant.

Deşi se vorbeşte de legi ale armoniei, nu se poate afirma că există un consens unanim în privinţa acestora. Cu toate că pictorii cunosc sau simt natura substanţial-energetică a culorii. se constată mari diferenţe în

moniei subiective pe plan expresiv. De aici rezultă şi marea diversitate a răspunsurilor cromatice, fapt care ne-a determinat să afirmăm, încă de la' începutul lucrării, că în arta plastică nu este vorba numai de un limbaj, ci de limbaje. Comun este numai mijlocul de comunicare, nu şi procedeul de exprimare. Pentru a fi mai clar în precizarea sensului, vom recurge din nou la asemănarea cu limbajul verbal. In vreme ce în arta cuvîntului, semnul şi semnificaţia sînt comune emiţătorului şi receptorului, diferite fiind doar procedeele, în cazul picturii, numai semnele (cromorfemele) sînt aceleaşi. Caracteristica aceasta se reflectă în diversitatea informaţiei semantice şi estetice a culorii. Diferenţele sînt dictate, pe de o parte, de idealul şi gustul estetic al urnei epoci, iar pe de altă parte, de variabilele structurii umane, de care ne-am ocupat aici (cap. IV.1.4.) în măsura în care ele au slujit unor precizări de natură psihologică. în consecinţă, abordînd din perspectivă istorică unele puncte de vedere privitoare la armonia cromatică, vom remarca cum acestea diferă nu numai în timp, ci şi de la un autor Ia altul. Anticipînd într-un fel ceea ce numim astăzi acord, Aristotel surprinde marile afinităţi şi corespondenţe ce există între sunete şi culori pe linia armoniei. El scria în *Parva naturalia* că tentele şi nuanţele cromatice „se comportă la fel ca acordurile muzicale ; culorile combinate după proporţii juste, ca şi acordurile muzicale par să fie cele mai plăcute, ca de pildă, purpuriul, stacojiul" [107].

în evul mediu armonia era înţeleasă ca exprimare a luminii divine şi din această cauză trebuia să domine sensul simbolic al culorii indiferent, sau aproape indiferent, de Rezultatul optic. Renaşterea va întrona proporţia, armonia şi echilibrul formelor şi culorilor ce va predomina ca principiu estetic fundamental şi în secolele următoare.

Armonia nu înseamnă însă anularea contrastelor, aşa cum avea să arate Goethe în *Farbenlehre;* pentru el contrastele complementarelor (albastru-oranj, violet-galben, roşu-verde) erau considerate raporturi armonice. în schimb din aşezarea alăturată a culorilor primare învecinate în cercul cromatic (verde- albastru, roşu-galben, violet-roşu) rezultă un efect „lipsit de caracter“, respingător şi nebunesc. Pentru autorul citat, un deschizător de drumuri în domeniul analizei moderne (estetice şi psihologice) a culorii, cele mai reuşite şi caracteristice combinaţii sînt : galben-albastru, galben-rosu purpuriu, albastru-rosu purpuriu, orani-violet.

Beneficiind de mai multe date şi făcîndu-se ecoul unei experienţe acumulate de generaţii, Hegel va aduce un punct de vedere nou pe care se va dezvolta concepţia clasică despre armonia culorilor. El a explicat prin prisma dialecticii sale că acordul cromatic este rezolvarea opoziţiei dintre culori, evitarea diferenţelor stridente. In această ordine el arată că, deşi culorile amestecate, deci stinse, sînt mai puţin plăcute, ele se armonizează mai uşor, lipsindu-le energia contrastelor puternice. In acelaşi timp culorile „cardinale" (saturate), cum le numeşte el, sînt mai uşor de recunoscut prin puritatea lor, dar greu de armonizat datorită stridenţelor optice[108]. Hegel se referă atît la complementare, cît şi la culorile învecinate în cercul cromatic.

Consideraţiile filozofului şi esteticianului german sînt, desigur, principial corecte şi ele exprimă mult adevăr. De aceea au şi fost apreciate şi au avut răsunet în conştiinţa estetică a epocii sale şi chiar dincolo de aceasta, dar este greu de afirmat că punctele de vedere au rămas la acest stadiu.

Optica s-a schimbat în timp ; au apărut şi alte concepţii care au constituit fermentul unor noi viziuni despre acordul cromatic. Unele dintre acestea au avut uri caracter cumulativ, incluzînd şi puncte de vedere mai vechi. O asemenea sinteză realizează H. Taine, în cuprinsul căreia preia unele aspecte din estetica lui Goethe, altele din cea a lui Hegel. El recunoaşte nu numai posibilitatea realizării acordurilor violente, dar şi a celor potolite (calme), cu alte cuvinte, a celor bazate pe contrastul complementarelor şi a tonurilor pure (Goethe), sau a celor amestecate, rupte, stinse (Hegel). Tuşele se pot armoniza, scria Taine, cu efecte diferite : fie ca o „armonie plină şi puternică sau aspră şi izbitoare, sau dulce şi blîndă..." [109].

Mărul discordiei în privinţa acordului l-a constituit din-totdeauna complementarele care, în starea lor pură, se exaltă reciproc, dînd un contrast energic. Cu toate acestea există su- ficienţi artişti ce au reuşit armonizarea acestora printr-o uşoară atenuare a opoziţiei lor cromatice, sau prin intercalarea unor zone neutre în stare să îndepărteze apropierea tuşelor complementare saturate.

Th. Silvestre remarca, în lucrarea sa monografică *Les ar- tistes frangais* (Artiştii francezi) [110] procedeul marelui colorist Delacroix, în ale cărui opere, culorile complementare alternau după următorul sistem : dacă în zona de umbră a unei figuri sau forme domină verdele, în

va fi violetă ; acelaşi lucru se întîmplă şi cu celelalte două complementare : albastru-oranj.

In arta modernă juxtapunerea culorilor complementare este destul de frecventă (vezi impresioniştii), dar aşa cum arătam mai sus această operaţie are loc prin utilizarea unor zone (linii) despărţitoare de altă culoare, menită să împiedice exaltarea reciprocă a celor două culori opuse. Aşa procedează, de pildă, Van Gogh în *Diligenţele din Tarascon,* unde roşul şi verdele sînt vecine ; el le desparte cu o dungă neagră [111]'. Acest procedeu este larg răspîndit în practica artistică, devenind o regulă universal acceptată şi necesară, aşa cum stingerea (degradarea) şi aducerea la unison a intensităţii (valorii) cromatice a tonurilor este o altă cerinţă obligatorie în cazul intenţiei de armonizare a unor culori juxtapuse. Dacă este vorba de complementarele roşu-verde, atunci ruperea unei culori cu ajutorul celeilalte este necesară pentru a se realiza un acord. Scopul este acela de a împrumuta ceva din caracterul celeilalte, pentru a le apropia.

Curentele secolelor XIX şi XX — impresionismul, arta abstractă etc. — nu mai sînt preocupate de armonia cromatică în spiritul conceptelor estetice tradiţionale. Acestea cultivă o coloristică specifică doctrinelor artistice. După cum este cunoscut, impresionismul promovează reprezentarea efectelor de lumină aşa cum pot fi surprinse în diferite momente ale scurgerii timpului, expresionismul prin culorile violente, contrastante pe care le recomandă, provoacă efecte optice puternice, iar diferitele şcoli ale abstracţionismului, nepreocupate de formă, se cantonează în compoziţia cromatică, foarte diversă ca mod de exprimare şi în afara oricăror canoane.

Dincolo de ideologiile şi curentele artistice intervin oamenii cu marea lor varietate de structuri psihologice, care îşi pun amprenta în procesul comunicării, fie în ipostaza lor de emiţători, fie de receptori. Acest lucru transpus în cazul nostru înseamnă numeroase răspunsuri cromatice, corespunzătoare datelor anamnezice ale artistului. în funcţie de diversitatea structurilor individuale vom găsi o tipologie extrem de diferită şi în rîndul receptorilor (cap. IV.1.3.), în rîndul celor ce în faţa universului cromatic intro şi extra estetic vor decanta reacţii, trăiri şi stări afective din cele mai puternice.

Revenind la creatori, vom exemplifica din marele evantai de armonii cîteva palete cromatice care corespund

Gauguin — galbenul, portocaliul şi verdele, la Botticelli şi Griinewald — roşul, galbenul şi albastrul. Rezultă, deci că armonia — acest acord al legăturilor cromatice — se stabileşte în funcţie de anumite comandamente socio-culturale care determină unele orientări calitativ-estetice, dar şi în raport cu particularităţile psihologice ale artistului. Parafrazînd, am putea afirma că acordul este omul.

Din perspectivă metodologică armonia rezultă (ca efect) din aranjarea şi orchestrarea sintactică a cromemelor (inclusiv din juxtapunerea lor), din amestecuri substractive sau aditive, care influenţează plăcut spiritul nostru. Este locul să precizăm aici că satisfacerea optico-afectivă are loc numai în anumite limite psihofiziologice. Acest lucru înseamnă că orice forţare prin stimuli cromatici a echilibrului şi posibilităţilor noastre de receptare, are efecte opuse plăcerii estetice. Dacă un tablou este încărcat cu mai mult de 6—8 culori sau nuanţe, ceea ce înseamnă dublul biţilor şi semnelor perceptibili pe secundă şi dacă efectele cromatice sînt stridente (violente), este depăşită nu numai capacitatea cantitativă de receptare, dar şi cea calitativă. Armonia ţinînd de latura calitativă a limbajului cromatic, trebuie să se încadreze şi ea în anumite limite psihofiziologice. Stridenţele cromatice întîmpină nu numai obstacolele barierelor fiziologice, ci şi ale celor psihologice. Ignorarea acestor cerinţe de către creatorii moderni face ca informaţia estetică să fie inaccesibilă şi incomunicabilă, să fie refuzată de capacitatea de admisie şi rezoluţie a percepţiei umane. Legat de ideea armoniei cromatice intenţionăm să ne mai oprim pentru cîteva observaţii în legătură cu rolul (deloc secundar) pe care îl are rama unui tablou în ansamblul efectelor optice provocate receptorului. După cum este cunoscut, secole de-a rîndul s-a folosit şi se mai foloseşte rama aurie (sau de bronz), de dimensiuni variabile, indiferent de structura coloristică a lucrării. Această formulă, mai mult tehnică decît artistică, influenţează în diferite sensuri contextul cromatic. Fiind din familia galbenului, auriul şi bronzul deschis au calităţi explosive şi luminoase, ceea ce face ca fiecare ton apropiat să tindă spre culoarea învecinată mai deschisă din cercul cromatic, aşa cum prezentam într-un capitol anterior (IV. 1.2.). Aici este nevoie să avem în vedere cantitatea luminii reflectată de ramă, dar şi de calitatea (valoarea) culorilor de amestec apropiate ca poziţie. Presupunînd că juxtapunerea se realizează între rama aurie şi culori saturate, atunci roşul

iar galbenul şi verdele se apropie reciproc. Deci, pe lingă faptul că rama clasică luminează tabloul (şi în acest scop se folosea), ea înrîureşte fizic şi optic culorile apropiate. Pentru aceste considerente, credem că cele mai indicate rame sînt cele acromatice (neutre).

Afil'mam în acest capitol că armonia nu exclude prezenţa contrastelor, dar nici nu le absolutizează. Există opoziţii cromatice ce se justifică în structura unei opere de artă prin ceea ce vrea să exprime şi să comunice semantic, estetic şi afectiv, aşa cum există situaţii în care contrastul nu are acoperire : el şochează numai din punct de vedere optic. Cu ajutorul acestui procedeu, artistul poate sugera prin imagini lupta dintre două forţe opuse, dinamica unei idei sau sentiment, o contradicţie etc., dar şi ceva ce, din punct de vedere estetic, ,,să izbească plăcut[44], după cum şi invers este posibil.

După Itten există şapte modalităţi de exprimare cromatică a contrastelor : contrastul culorii în sine (ce se realizează in prezenţa culorilor primare roşu, galben şi albastru), contrastul clarobscurului obţinut prin opunerea unor crome me polare sau a culorilor termic opuse (calde-reci), contrastul clasic al complementarelor, contrastul psihofiziologic simultan (care stă la baza teoriei complementarelor), contrastul de calitate rezultat din raportul culori saturate-culori mate şi, în sfîrşit, contrastul de cantitate stabilit în expresii matematice de Goethe.

Scriitorul şi omul de ştiinţă german a stabilit că valorile de lumină ale culorilor pot fi transpuse în suprafeţe cantitative corespunzătoare. Petele cromatice, în funcţie de luminozitatea fiecărei culori, dau efecte de contrast. De exemplu, opoziţia dintre galben-violet se exprimă în raportul 9 : 3, ceea ce înseamnă că prima culoare este de trei ori mai tare decît a doua. Dacă vrem să transformăm aceste valori de intensitate în valori armonice, atunci galbenul, de trei ori mai tare decît violetul, trebuie să fie tot de atîtea ori mai mic ca suprafaţă. Deci, la 1/4 de galben, 3/4 violet.

După aceeaşi formulă urmează regula : raportul de intensitate oranj-albastru este de 8:4 = 2, iar în suprafeţe cantitativ armonice 1/3 oranj, 2/3 albastru; pentru roşu-verde, raportul de lumină este 6:6 = 1, ceea ce înseamnă cantităţi egale în acord cromatic 1/2 roşu, 1/2 verde.

Acestea sînt legi fizico-optice, dar dincolo de ele pot interveni considerente socio-culturale sau motivaţii individuale care modifică valentele armoniei subiective. Deşi

ţionale, este greu de crezut că în viziunea popoarelor respective ele apar nearmonice. Am mai puţea reaminti la aceste constatări faptul că acordul, fiind o stare psihofiziologică de echilibru a analizatorilor, ar trebui respectate anumite proporţii. Cu toate acestea nu puţini sînt artiştii care, trecind spectrul cromatic prin filtrul propriei lor viziuni, supunînd combinaţiile coloristice unor criterii subiective, ei merg dincolo de ceea ce este suportabil fiziologic.

Fiecare încercare îndrăzneaţă în materie de culoare a fost considerată a fi o limită, ultima în evoluţia gustului estetic şi a capacităţii de receptare optică, dar tot de atîtea ori s-a dovedit a fi penultima. Criticii şi istoricii se întreabă pînă unde poate fi împinsă această inovaţie ?

Este greu, dacă nu imposibil, de stabilit din perspectivă contemporană, graniţele admise în privinţa combinaţiilor cromatice, chiar dacă la început noutatea frizează inacceptabilul. Să ne amintim reacţiile criticii oficiale la apariţia unor curente artistice. Cîţi mai resping astăzi impresionismul sau fovismul ? Cîţi nu admiră astăzi cromatica lui Monet, Manet, Degas, Gau- guin, Van Gogh, Matisse, Dufy, deşi aceştia nu respectă riguros academic regulile armoniei ?

Apreciind că din categoria contrastelor amintite clarobscurul are remarcabile semnificaţii în cadrul informaţiei estetice, vom zăbovi asupra cîtorva aspecte ale acestui procedeu şi tehnici artistice de mare însemnătate şi dificultate, adevărată piatră de încercare a măiestriei şi talentului unui pictor.

Opunînd în mod progresiv două sau trei culori aproape de limitele lor extreme, Leonardo da Vinci a creat efectul contrastant al clarobscurului sau al jocului de lumină şi umbră. Gradul de luminozitate al culorii închise este atît de mic la Rembrandt cînd utilizează acest procedeu — observă Mihai Ralea —, încît reducerea cu un grad a luminii ar coborî lucrările sale în cea mai profundă obscuritate [112]. Acest lucru însă nu se întîmplă : cei care utilizează procedeul ştiu să mî- nuiască tehnica amestecurilor pentru a obţine efectele dorite de umbră şi lumină necesare susţinerii mesajului din punct de vedere semantic şi estetic.

Clarobscurul este, după cum se exprimă Delacroix, un ochi nocturn în serviciul marilor viziuni[113] care, adăugăm noi, ne arată ce vede şi mai ales ce desprinde artistul din noianul lucrurilor intrate în cîmpul lui vizual. Lucrările lui

colului luminos asupra diferitelor obiecte sau figuri omeneşti scoate în evidenţă sensuri şi semnificaţii care, altfel, ai sentimentul că ar rămîne ascunse privirilor omeneşti. Obiectele care cad în lumina acestui reflector ne apar ca propriile noastre descoperiri. Privind în sensul celor afirmate figurile din *Rondul de noapte, Sftnta familie* sau *întoarcerea Jiului rătăcitor.* efectul de lanternă magică al clarobscurului este evident : figuri şi lucruri sînt scoase în prim plan pentru a le sublinia importanţa şi semnificaţia.

Considerînd că armonia, contrastul, clarobscurul şi alte procedee artistice sînt elemente ale informaţiei estetice, intenţionăm în final să ne referim la felul în care aceste date sînt recepţionate, nu înainte însă de a aduce în discuţie controverse de principiu pe această temă între C. Maltese şi A. Moles.

Primul îi contestă lui A. Moles perenitatea termenilor avansaţi de el cu privire la informaţia semantică şi estetică, pe motivul că amîndouă noţiunile sînt tautologice ; în plus, după părerea lui C. Maltese, informaţia estetică nu se poate împărţi în semnificat şi semnificant, aşa cum se procedează cu informaţia semantică.

Dacă în alte privinţe am fost în consens cu C. Maltese, aşa cum o atestă interferenţele de păreri din această lucrare, în cazurile mai sus menţionate nu împărtăşim obiecţiile citate de el. întîi pentru că termenul de „informaţie semantică“ nu se defineşte printr-un sinonim (tautologic), atîta timp cît semnalăm în cadrul diferenţelor specifice „Informaţia estetică" şi aşa cum anticipam, pe cea afectivă. în al doilea rînd, informaţia estetică, ca parte integrantă în structura unui mesaj, cuprinde nu numai semnificatul, ca reprezentare psihică a acesteia, dar şi semnificantul ca expresie concretizată cromatic (prin contrast, acord, clarobscur) şi intermediară între obiect şi subiectul receptor.

Deşi aceşti doi termeni lansaţi de Ferdinand de Saussure, semnificat şi semnificant, sînt acceptaţi îndeobşte numai în analiza semantică a termenilor verbali, trebuie să arătăm că noi le acordăm o accepţie specială şi în cazul limbajului artistic, legînd semnificantul de expresivitatea cromemelor ca semne în ansamblul datului estetic. Există un semnificant cromatic care exprimă în universul artistic, aspecte estetice pe care şi natura le împlineşte prin legile ei.

Informaţia estetică, ca parte componentă a unui mesaj, comunică date despre construcţia artistică a unei lucrări de

pictură sau grafică ce poate fi recepţionată într-o gamă foarte largă de impresii. Nefiind codificabilă, prelucrarea informaţiei se face liber, existînd posibilitatea multor interpretări. In acest sens acţionează, la un prim nivel, bunul simţ, prin ale cărui calităţi native permite aprecierea şi însuşirea spirituală a frumosului, proporţiilor echilibrului, contrastelor, asimetriei etc.

La un nivel mai evoluat influenţa culturologică activizată printr-o mare varietate de factori educogeni, contribuie la dezvoltarea gustului manifestat în limite foarte largi : de la o fină acuitate optică, pînă la aprecierea axiologică a culorii în ipostazele sale calitativ-estetice.

V. 1.4. INFORMAŢIA AFECTIVA, A TREIA DIMENSIUNE A LIMBAJULUI CROMATIC

înaintea altor date şi semnificaţii descoperite şi atribuite de om culorilor, acestea sînt purtătoare ale unor informaţii afective, care în ordine le premerg pe cele semantice şi estetice. Dacă în ipostaza lor de informaţii semantice şi estetice, semnele cromatice (cromemele) comunică, în principal, prin funcţia expresivă a culorii, respectiv, prin semnificaţiile corespunzătoare date de om pentru a denota un obiect sau o stare, informaţiile afective ţin de substratul substanţial-ener- getic al spectrului, de atributele impresive ale acestuia. In timp ce primele apar şi se învaţă în cadrul existenţei noastre socioculturale şi se fixează prin intermediul reflexelor condiţionate, informaţiile afective sînt depozitate şi codificate (în cea mai mare parte a lor) filogenetic şi îmbogăţite ulterior prin intermediul experienţei nemijlocite a fiecărui individ. Acestea din urmă sînt puse subiectiv în evidenţă prin mecanismul reacţiilor psihofiziologice primare ce se declanşează automat în prezenţa culorilor.

Unul din cei care a încercat să descifreze sensurile psihologice ale culorii a fost şi psihologul român Florian Ştefănescu Goangă, a cărui teză de doctorat a avut ca temă *Cercetarea experimentală a caracteristicilor afective ale culorilor* (Experi- mentelle Untersuchungen zur Gefiihlsbetonung der Farben). Lucrarea a apărut la Leipzig, în 1911.

Propunîndu-şi studierea reacţiilor psihofiziologice ale culorilor, FI. Ştefănescu Goangă porneşte de la ipoteza de lucru a profesorului său W. Wundt, după care efectele

datele obţinute experimental el confirmă ipoteza arătînd că sentimentele de excitare sau iritare (Erregung) şi cele de liniştire sau calmare (Beruhigung) sînt mai stabile şi nu se încadrează în vechea categorie a stărilor de plăcere şi neplăcere stabilite de psihologia tradiţională. Emoţiile de plăcere şi neplăcere ce însoţesc perceperea culorilor sînt etrem de variabile ca rezultat — susţine autorul citat —, ele fiind influenţate de contextul psihic, de armonia sau conflictul afectiv al momentului respectiv [11'1]. Am readus în atenţie acest moment din istoria preocupărilor pentru descifrarea valenţelor subiective ale culorii, nu pentru valoarea lor ştiinţifică actuală ci, mai ales, documentară.

După cum arătam într-un capitol anterior (IV. 1.3.), cercetările au pus în evidenţă şi alte efecte primare, în afara celor de excitare şi inhibare, tabloul lor fiind într-o continuă completare. La toate acele menţiuni, vrem să mai adăugăm observaţiile şi constatările făcute de Liischer[115] potrivit cărora undele electromagnetice ale culorilor sînt purtătoarele unor semnificaţii reglatoare fundamentale pentru comportamentul omului. Este vorba de cromemul albastru-închis care, prin asociere filo şi ontogenetică cu liniştea odihnitoare a somnului a condiţionat încetarea 'activităţii, în vreme ce galbenul (culoarea de peste zi) a stimulat-o. Controlînd stările psihofiziolo- gice, inclusiv componenta afectivă, aceste culori sînt hetero- nome pentru că reglează din afară comportamentul activ sau pasiv al omului.

Plecînd de la anumite caracteristici esenţiale ale culorilor (inclusiv de ordin afectiv), pe care le vom reda la sfîrşitul capitolului, Liischer le-a testat pe zeci de mii de subiecţi, fixînd pe baza rezultatelor obţinute, date caracteristice privind structura psihologică conştientă şi inconştientă a omului, ariile de stress psihic, echilibrul şi dezechilibrul glandular etc.

Fără a intra în tehnica de lucru şi utilizarea protocolului în general cunoscute, menţionăm că testul oferă două modalităţi de lucru : cu 8 şi 73 de culori şi nuanţe. Subiectul trebuie să-şi stabilească ordinea preferinţelor. Aceasta este notată şi conform codurilor stabilite în protocol, sînt extrase informaţiile privitoare la trăsăturile psihice explorabile prin test.

Am lucrat cu testul color Liischer pe un număr relativ restrîns de subiecţi (25), dar am renunţat deoarece,

Atunci ne-am pus următoarele întrebări : structura psihologică a subiectului este tot atît de labilă ca şi preferinţele lui pentru culoare ? Care sînt, de fapt,. trăsăturile stabile (constante) ale subiectului în urma aplicării repetate a testului ? Şi, în final, nu putem evita firească întrebare : care este valoarea testului ?

Credem că asemenea observaţii şi constatări îndreptăţesc întrebările puse în legătură cu valabilitatea rezultatelor şi, în ultimă instanţă, cu validitatea testului.

în aceste circumstanţe ne putem aminti de remarca lui FI. Ştefănescu Goangă, conform căreia tonalitatea afectivă provocată de culoare (ce influenţează, am adăuga noi, şi preferinţele) este în strînsă relaţie cu stimulul direct (culoarea), dar şi cu legăturile sufleteşti contextuale. Coloratura psihică determinată de dispoziţia de moment, starea de odihnă sau fati- gabilitate, pot modifica în anumite limite preferinţele noastre, respectiv, datele motivaţionale. Şi, într-adevăr, cîţiva din subiecţii retestaţi mi-au explicat schimbarea ordinei preferinţelor prin stări dispoziţionale diferite, prin stări de agitaţie şi oboseală nervoasă.

Raportînd culoarea din punct de vedere fizic (al lungimilor de unde pe care le emite), la subiectul receptor, este de reţinut faptul că prin intermediul reacţiilor primare, acesta decodifică mai exact informaţia afectivă, decît cu ajutorul reacţiilor secundare (condiţionate). Acest fapt se oglindeşte în consemnările prezente în literatura de specialitate şi probate de experienţa fiecăruia. Orice culoare — scrie Nicolai Hart- mann în *Estetica* sa, este înzestrată din perspectiva subiectului receptor cu o anumită „tonalitate afectivă[14116].

Cine n-a simţit *sui generis* căldura, veselia, optimismul, bucuria, înviorarea stimulatoare a culorilor cu valori termice pozitive, ori melancolia, răceala, tristeţea, inhibarea provocate de tonurile închise ?

Valenţele afective ale culorilor pot exprima şi comunica o gamă întreagă de stări sufleteşti, aşa cum reciproca fiind valabilă, numeroase stări sufleteşti se pretează unei transpuneri cromatice. Este ceea ce Ştefan Luchian surprindea în cuvintele : „Noi vedem cu ochii, dar pictăm cu sufletul[14]. Acest adevăr este clar şi evident în opera lui, remarcabil şi vizibil în armoniile cromatice unde „sînt transpuse sentimente adînci“ [117], ca în celebrele *Anemone.*

Cunoaşterea energiilor afective ale culorilor în aceeaşi măsură de artist, cît şi de beneficiarul direct, reprezintă

tul de legătură şi înţelegere pe plan subiectiv între emiţător şi receptor. Primul le poate utiliza în expresiile concret-senzo- riale ale imaginii cromatice, al doilea le simte şi le trăieşte la adevărata lor tensiune emoţională. Artistul şi spectatorul „vibrează[14] sufleteşte pe aceeaşi „lungime de undă[44] atunci cînd există o potrivire pe scala sensibilităţii cromatice.

La o primă vedere s-ar părea că cercul cromatic se împarte numai în culori vesele şi triste, optimiste şi pesimiste, ele corespunzînd tonurilor deschise şi închise, respectiv calde şi reci. Polarizarea combustiei afective în jurul acestor două stări psihice se asociază astfel numai dacă privim cercul cromatic în mod static. Dar, după cum este cunoscut, posibilitatea de combinare a tonurilor şi nuanţelor fiind nelimitată, tot nelimitată va fi şi posibilitatea redării nenumăratelor stări sufleteşti.

Dacă pentru neoimpresionistul Seurat (întemeietorul poin- tilismului), prin combinaţiile tonului (luminozităţii), tentei (culorii) şi liniei nu se poate exprima decît veselia, calmul şi tristeţea, pentru adepţii picturii moderne predomină convingerea că mobilitatea coloristică dă posibilitatea prezentării unui evantai mai mare şi mai bogat de trăiri sufleteşti.

Kandinsky declara programatic că pictura, asemenea muzicii trebuie să aibă posibilitatea de a exprima mesaje afec- tiv-estetice, fără să mai fie preocupată de subiect, fabulaţie sau anecdotic. în conţens cu aceste preocupări el a analizat valoarea expresiei subiective a culorilor şi formelor, stabilind că aceasta este primordial afectivă. „Cuantele obiective[44] din care îşi construieşte pictorul tablourile sale reprezintă un repertoriu foarte bogat, caracterizat în primul rînd din punct de vedere psihologic prin valenţe optico-emoţionale.

In arta abstractă concepţia şi modalitatea de exprimare se schimbă ; culoarea aşa cum am mai arătat, devine din mijloc scopul expresiei. în această ipostază îşi pierde semnificaţiile simbolice, fiind utilizată mai mult pentru calităţile sale optice purtătoare de informaţii afective, Kandinsky, părintele prin vocaţie, dar şi hazard, al artei nonfigurative, a exprimat sugestiv în lucrarea sa teoretică *Despre spiritualitate în artă,* felul în care cromemele acţionează asupra psihicului uman. „Culoarea, spune el, este clapa de pian, ochiul este ciocanul de pian (...) artistul este mîna care acţionează deliberat asupra unei sau altei clape

altele, scria că aşa cum uşor se constată, „culoarea exprimă ceva prin ea însăşi“[118], acest ceva neputînd fi decît încărcătura sa afectivă.

Cromatica intra şi extra estetică (artistică, ambientală, naturală etc.) are o înrîurire fundamentală asupra comportamentului uman, definindu-i în multe privinţe manifestările şi dinamica activităţii. Convingător şi plastic ne-au sunat în acest sens cuvintele [illegible] şi cercetător Andrei Pleşu : „Culorile dau spiritului o dispoziţie sau alta, după cum calitatea cerului dă fiecărei zile destinul ei“[119]. Din aceste considerente şi altele pe care le vom trata la locul potrivit, ne vom ocupa în capitolul următor de raportul existent între individ (colectivitate) şi mediul său cromatic ambiental.

În încheiere vrem să amintim premisele de la care am pornit în abordarea acestui capitol.

Deşi am tratat informaţia afectivă ca fiind cea de a treia dimensiune a limbajului cromatic, ea trebuia plasată invers cronologic în succesiunea datelor percepute.

Primele reacţii sînt de natură afectivă, ca şi cele secundare care apar, însă în mod condiţionat prin învăţare şi ulterior, prin asociere, aşa cum demonstrează psihologia genetică şi experimentală. Spre edificare dăm mai jos un „Mic dicţionar" al principalelor informaţii afective (primare şi secundare) ale culorii.

Culoarea	Informaţiile afective decodificate necondiţionat	Informaţiile afective decodificate condiţionat
Roşu	Nelinişte, excitabilitate, agresivitate,	
Roşu—Portocaliu		Dorinţă, dominaţie, erotism.
Galben	Înviorător pînă la obositor.	Expansivitate, speranţă, veselie, dragoste de viaţă.
Albăstru	Răcoritor, liniştitor.	Mulţumire, tandreţe, afecţiune, iubire.
Albastru—Verzui		Persistenţă, îndrăzneală, abstinenţă, automulţumire.
Verde	Pasivitate, relaxare.	Mulţumire, acceptare, conciliere, speranţă.
Violet	Inhibitor.	Tristeţe, descurajare.
Oranj	Euforic, excitator.	Forţă, optimism.
Alb	Monotonie.	Sinceritate, prietenie.
Negru	Neființă, frică.	Tristeţe, regret, stare de ostilitate, durere.

V. 1.5. LIMBAJUL CULORII ŞI MEDIUL AMBIENTAL

Conexiunea dintre om şi mediul înconjurător, dintre subiect şi obiect, nu este o legătură de circumstanţă sau de conjunctură, ci una determinată de legi fizice, biologice, psihologice etc.

Experimental s-a constatat că viaţa biologică şi comportamentul uman se echilibrează numai printr-un contact continuu cu lumea imediată. Privarea individului de la menţinerea unei legături permanente cu stimulii virtuali ar conduce la serioase tulburări psihice.

Din cadrul inseparabilei ambianţe nu poate lipsi culoarea pentru că, aşa cum a intuit Goethe, tot ceea ce este viu, tinde şi aspiră spre ea. Culoarea s-a dovedit a fi tot atît de necesară ca şi stimulii sonori, olfactivi, gustativi şi tactili. Impulsurile ce vin din partea acestor excitanţi oferă, după cum arată Brian M. Foss în *Orizonturi noi în psihologie,* tot atîtea explicaţii asupra cauzelor imediate ale comportamentului uman [12°].

Ruperea subiectului de numeroasele surse stimulatoare este foarte greu de conceput, ca şi îndepărtarea plantei de solul fertilizator sau izolarea acesteia de sursa de lumină. Nevoia sau foamea de senzaţii este pînă la urmă vitală, fiind determinată de trebuinţe funcţionale bio-psihologice.

Spectrul cromatic reglează într-un mod specjfic conduita umană ; într-un anume fel te simţi şi lucrezi într-o ambianţă coloristică îmbietoare şi altfel într-un cadru monoton şi mo- horît. Acesta poate fi utilizat şi în scopuri terapeutice, iar în cazul unor vietăţi (insecte, păsări, peşti etc.) stimulează rutul perpetuării, după cum cercetări mai recente au dovedit că şi plantele beneficiază de o creştere mai rapidă şi mai bogată în vitamine sub influenţa unor lumini colorate.

Fiind într-o luptă permanentă cu inerţia statică, natura a găsit tot atîtea soluţii pentru a învinge uniformitatea cromatică : a creat anotimpurile, dînd fiecărei perioade o culoare dominantă, atît prin modificarea intensităţii luminii, cît şi prin metamorfoza vegetaţiei, a repartizat variat paleta cromatică realizînd o geografie a culorii prin distribuirea condiţionată a florei şi faunei, iar acolo unde întinsele şi veşnicele zăpezi menţin invariabil un decor monoton, acromatic, cristalele de gheaţă aruncă reflexe multicolore, iar cerul oferă prin aurorele boreale şi australe cel mai grandios şi feeric spectacol de lumină şi culoare. La toată

milenară a spectrului cromatic în natură omul a adăugat fantezia sa creatoare, utilizînd acest dar al naturii — culoarea — la îmbogăţirea spirituală a spaţiului său ambiental prin artă.

Din aceste considerente ideea unui univers cenuşiu este de neimaginat; el ar echivala cu o lume în care latura dinamico-energetică a personalităţii umane ar fi influenţată puternic negativ, iar pe plan subiectiv ar predomina tristeţea, nostalgia, indispoziţia şi apatia. întreaga coloratură sufletească ar fi — dacă am folosi un termen legat de temă — dispo- ziţional acromatică. Pentru o asemenea eventualitate este suficient să ne gîndim la stările psihice generate de zilele cenuşii ale anotimpurilor ploioase de primăvară şi toamnă tîrzie.

Spunînd toate acestea şi reţinînd că ele reprezintă doar o introducere la numeroasele aspecte ce ar putea fi invocate în legătură cu importanţa pe care o are cromatica asupra şi în viaţa noastră, ideea lui Lucian Blaga după care „Cele şapte minuni ale lumii sînt cele şapte culori" apare şi mai evidentă în profunda ei semnificaţie.

Haina cromatică a universului nostru natural, la care s-a adăugait şi cea creată de om în spaţiul intra şi extra artistic, a influenţat şi influenţează comportamentul uman determi- nîndu-i, împreună cu alţi factori interni şi ambientali, conduita.

Modificările care au loc într-un ritm atit de alert în lumea contemporană contribuie, după cum afirmă Nicolas Schoffer, la schimbarea psihologiei umane. Totalitatea acestor factori care începe cu ritmurile arhitectonice, ambianţa plastică şi se încheie cu mişcarea debordantă din jur, fac ca omul de tip cerebral (static) să se transforme în unul de tip perceptual (dinamic). Autorul numeşte acest contact perceptual din ce în ce mai intens şi repercusiunile lui asupra individului : cîmp psihofenomenologic[121]. Acesta exercită o înrâurire directă asupra individului, cu efecte determinabile în limitele normalului sau chiar dincolo de ele, atunci cînd depăşeşte un anumit prag. Civilizaţia sau cultura imaginii este de mult o realitate în plină ofensivă. Ea a integrat într-o măsură foarte mare culoarea care, în afara peisajului natural, este prezentă în arhitectura exterioară şi interioară, în panourile decorative, în reclama comercială, turistică, indicatoarele rutiere, film, televiziune, publicitate etc. Rostul culorii este acela de a înviora, de a schimba peisajul monoton într-unul vesel, de a sublinia anumite laturi estetice

a atenţiona şi, în accepţiunea cea iriai generală, de a înfrumuseţa spaţiul înconjurător. Nu se recomandă efectele şocante, aşa cum se întîmplă cu unele reclame, afişe, uneori în grafica publicitară care, în dorinţa de a polariza atenţia şi interesul pentru o anumită problemă, recurg la expresii cromatice stridente.

în arhitectură culoarea are un rol primordial. Ea trebuie integrată în structura clădirii potrivit unei viziuni comune rezultată din colaborarea directă între arhitecţi şi plasiticieni, aşa cum prevedea Walter Gropius în manifestul Bauhaus-u- lui, în 1919. în concepţia lui, oraşele viitorului urmau să reunească toate artele plastice (arhitectura, sculptura, pictura etc.), într-un ansamblu unic, ce se cerea caracterizat oromatic printr-un aspect plăcut din perspectivă urbanistică.

Este bine cunoscut că blocurile cu faţade multicolore sînt preferate celor cenuşii (din beton), aşa cum structurile arhitectonice variate ca forme şi aspect cromatic sînt dorite şi acceptate înaintea „oraşelor dormitor".

în ţara noastră cromatica nu satisface pe deplin exigenţele estetice cit şi pe cele funcţionale în arhitectură. Se apelează la aşa-zisele culori „suferitoare", închise, terne, care suportă intemperiile şi degradarea, fără să se oaute o paletă cromatică vie, optimistă, înviorătoare. în municipiul Braşov, ca şi în alte oraşe, se recurge, de regulă, la culori monotone, neexpresive şi neinteresante, care adaugă la uniformitatea formelor geometrice nediferenţierea coloristică, deşi industria noastră de materiale plastice şi coloranţi are posibilitatea de a-şi oferi în multe situaţii contribuţia la găsirea unor soluţii corespunzătoare. Se aşteaptă ca procedee artistice şi tehnice îndrăzneţe şi modeme sub raport estetic şi funcţional să transforme excepţia în regulă.

Culoarea în arhitectura modernă este chemată să satisfacă funcţional şi estetic mediul urbanistic, iar din punct de vedere subiectiv, ambianţa psihologică. Cunoscîndu-se atributele impresive şi expresive ale culorii, arhitecţii şi constructorii le pot folosi în strînsă legătură cu forţa şi luminozitatea lor pentru a marca funcţional intrări, ieşiri, interioare cu o anumită destinaţie socială, structuri distincte ale unor clădiri etc. şi, sub aspectul estetic, ele servesc armonizării spaţiului arhitectural.

Pentru o cit mai plăcută ambianţă psihologică se recomandă „scheme monocrome" care dau efecte optice corespun

zătoare mai ales atunci cînd se utilizează nuanţe în degradeuri prin schimbarea intensităţii şi saturaţiei [122]. Pe ansambluri urbanistice (cvartaluri) culoarea nu trebuie să fie monotonă ; prin aplicarea legilor acordului şi ale contrastului cromatic, se obţine o varietate oolo-ristică bogată ce contribuie la o mai sporită „optimizare[11] a dispoziţiilor sufleteşti ale individului (colectivităţii).

Dacă pentru aspectul arhitectural exterior culoarea este importantă, pentru cel interior este esenţială, deoarece pe acest fond cromatic se desfăşoară cea mai mare parte a activităţii şi existenţei noastre. Din această perspectivă culoarea ambientală la locul de muncă şi în locuinţa fiecăruia are o însemnătate majoră, dacă ţinem seama că aceasta reprezintă unul din factorii ce dispune sau indispune, odihneşte sau oboseşte, intr-un cuvînt, influenţează activ sau pasiv comportamentul uman.

Ergonomia, ca ştiinţă multi şi interdisciplinară, folosind cu preponderenţă datele psihologiei experimentale, a stabilit că pentru organizarea mai eficientă şi cu efort mai mic a muncii, este necesar să se studieze totalitatea factorilor ambientali. în acest sens se impune cunoaşterea acţiunii zgomotului, a sunetului, a luminii, culorii, umidităţii etc., precum şi acţiunea acestora asupra organismului uman.

Desprinzînd din multitudinea factorilor de mediu, culoarea şi lumina, vom arăta că pe baza informaţiilor dobîndite experimental, s-a putut stabili că acestea contribuie nu numai la realizarea unei ambianţe mai propice de lucru, ci şi la facilitarea manevrării şi supravegherii maşinilor, a observării mai rapide a semnalelor de avertizare şi pericol. într-un anumit fel se lucrează într-o hală luminoasă dotată cu panouri multicolore, vii şi optimiste şi cu totul altfel într-un atelier întunecos, unde predomină o culoare închisă şi monotonă.

Fernand Lâger vorbeşte de un caz edificator în acest sens. El dă exemplul unei uzine modeme din Rotterdam care a fost refăcută şi reclădită în locul alteia vechi, întunecată şi tristă. Cea nouă, luminoasă, colorată şi transparentă a produs efecte nebănuite asupra personalului. Fără să se fi dat vreun fel de instrucţiuni vestimentare, „ţinuta exterioară a lucrătoarelor şi lucrătorilor s-a schimbat. Au devenit mai curaţi, mai îngrijiţi, mai harnici. Au simţit inconştient că un eveniment însemnat s-a produs în jurul lor“. Comportamental, s-au schimbat şi în ceea ce priveşte

vorbeau mai mult şi erau mai veseli [L23]. Influenţa psihologică a culorii şi luminii asupra indivizilor era evidentă. Şi ea s-ar putea verifica în multe alte situaţii de natura celei de mai sus.

Culorile bine alese (uşor discriminabile) optimizează şi modalitatea de manipulare a maşinilor, de mărire a coeficientului de reacţie a operatorului. Se recomandă ca diferite părţi ale maşinilor să fie marcate prin culori contrastante, pentru ca muncitorul să disocieze reflex anumite mişcări operaţionale ale maşinii, să distingă rapid elementele mobile de cele statice ale mecanismelor, iar dacă este vorba de un panou de comandă, se indică crome me uşor memorabile şi cu un mare grad de reflexibilitate (portocaliu-galben), care să permită o intervenţie promptă şi utilă pe unitatea de timp (fracţiuni de secundă).

Cunoscîndu-se şi alte efecte psihofiziologice ale culorilor, respectiv cele calorice, ele pot fi folosite în anumite condiţii de muncă. Acolo unde temperatura, datorită condiţiilor specifice, este foarte mare, întrebuinţarea unor culori reci (albastru, verde, violet) stimulează apariţia unor efecte de răceală fiziologică, compensînd într-o oarecare măsură influenţele fizice ale căldurii. O diminuare directă a acestora se obţine şi prin utilizarea (în limitele a 2—3 grade) a culorilor calde în încăperile reci, frigorifice.

Dacă în privinţa folosirii funcţionale a culorii este posibil să vorbim de anumite preocupări în întreprinderile cu caracter economic din ţara noastră, nu acelaşi lucru se poate afirma în legătură cu organizarea estetică, ergonomică şi, implicit, psihologică a spaţiilor din unităţile industriale.

O consfătuire de lucru (singura de acest fel la noi), organizată de către Uniunea Artiştilor Plastici la „Galeria Nouă** din Bucureşti, în 1975, pe tema *Industrie şi cultură* a pus în atenţia specialiştilor şi opiniei publice, probleme ale mediului ambiental în acest sector al economiei naţionale. Cu acest prilej s-a deschis expoziţia *Arta în industrie* în cadrul căreia au fost prezentate lucrări executate în tabere de creaţie de un grup de graficieni (la fabrica „Letea“-Bacău, în 1974/75 şi la întreprinderea de maşini grele din Bucureşti, în 1975) şi au avut loc dezbateri pe marginea organizării estetice a spaţiului industrial[124].

Consfătuirea, la care au luat parte esteticieni, artişti, ergonomi (nu şi psihologi !), a scos, printre altele. în evidenţă

că este absolut necesară „mobilarea[11] spaţiilor nu numai cu lucrări şi panouri decorative, ci şi cu structuri cromatice şi sonore, am spune noi, de largă respiraţie ambientală.

Subscriem la un asemenea punct de vedere, dar am mai adăuga că, pe lingă marcarea estetică a interioarelor şi exterioarelor, este necesar ca această preocupare să fie mai acut abordată din perspectiva psihologiei. Sub aspectul optimizării spaţiilor vizuale şi a tuturor implicaţiilor comportamentale ce decurg din organizarea cromatică a mediului ambiental, culoarea înviorează nu numai cîmpul vizual, ci şi dispoziţia, iar prin mijlocirea lor, apetitul pentru muncă. Fenomenul este, în general, cunoscut, dar încă insuficient studiat de specialiştii din domeniul psihologiei muncii, psihologiei experimentale şi ergonomiei.

Arătam că un alt loc unde ambianţa cromatică are un rol însemnat în instalarea unei „coloraturi[11] psihice, este spaţiul habitual. Prin cromatica lor interioară, camerele de locuit se cer a fi ospitaliere, să invite la intimitate şi bună dispoziţie. Este imperios necesar să se evite efectele violente, şocante ale culorilor contrastante, agitate, ca să nu mai vorbim de încărcătura de modele, linii şi forme ce obosesc ochiul prin supraaglomerare şi suprasolicitare nejustificate. Alegerea culorilor este o chestiune de gust estetic, dar şi de psihologie. De aceea se recomandă scheme monocromatice luminoase, pastelate sau chiar acromatice, evitîndu-se extremele : culorile închise şi reci ca şi cele deschise şi calde ce sînt, sau tind spre nuanţe astrale. De asemenea, nu se recomandă albul curat care, ca şi lumina puternică, oboseşte. Se pot încerca şi formule bi şi tricromatice, utilizîndu-se culori armonice (consonante sau complementare) ce dau o ambianţă plăcută, uşor înviorantă şi relaxantă. Deşi zugrăvirea sau tapetarea unei locuinţe poate apărea ca o problemă gospodărească măruntă, curentă, relativ minoră, de realizarea ei depinde crearea unei ambianţe psihice şi fiziologice corespunzătoare ce contribuie la igiena fizică şi spirituală a oamenilor, dar şi la educarea gustului pentru culoare.

După studiile întreprinse de cîţiva cercetători germani, culorile se comportă diferit în funcţie de poziţia lor în spaţiul locuibil; efectul şi informaţia psihologică pe care o comunică variază în raport de locul unde sînt plasate într-o cameră.

Iată diferite ipostaze subiective ale culorilor stabilite în urma unor determinări experimentale [12j] :

Culoarea	Poziţia şi efectul psihologic		
	Tavan	Perete	Podea
Galben-oranj	stimulator	încălzitor	înălţător
Roz-deschis	uşor	activizant	moliciune
Culori calde deschise	prospeţime	veselie antrenantă	__
Maro-oliv	limitat	limitat	siguranţă pentru mers
Verde şi roşu	greutate	constrîngere	strîns — fix
Culori calde-închise	__	de umbră	__
Albastru deschis	iluminare	uşoară răceală	alunecare
Violet şi turcoaz	relaxare	expansiune înceată	neutru
Culori reci deschise	uşor apăsător	serios-grav	
Albastru-violet	apăsător	rece	ridicare
Albastru şi verde albăstrui	inhibare	depărtare	greutate şi adîncime
Verde		răceală	__

Culori reci închise	—	de închidere, apăsare	—

Nu este de neglijat utilizarea funcţională, decorativă şi psihologică corespunzătoare a culorilor în şcoli, spitale, săli de spectacole, hoteluri, restaurante, în alte încăperi publice, aşa cum nu este de ignorat efectul conştient şi subliminar al culorilor în cadrul mijloacelor terestre de transport, precum şi în cele aeriene şi navale.

Aspectul cromatic adecvat oferă şcolii, respectiv procesului instructiv-educativ, un climat propice transmiterii şi asimilării cunoştinţelor, o atmosferă optimă concentrării atenţiei în general. Culoarea dispune sau deranjează pe cei pre- zenţi într-o sală de curs, le menţine interesul pentru studiu, stimulează atenţia în cazul unor planşe, oboseşte sau odihneşte privirea. De aceea se recomandă culori pale din familia galbenului, verdelui, albastrului, roşului, sau chiar griuri acolo unde sînt expuse mai multe materiale didactice colorate.

In grădiniţe, cămine, în sălile de clasă destinate primilor ani de învăţămînt, se recomandă (capitolul IV. 1.4.) preferinţele de vîrstă ale copiilor pentru diferite culori sau nuanţe. Ele gravitează la început (4—10 ani) în jurul culorilor vii, pentru ca mai tîrziu, (între 10—14 ani), să tindă spre tonalităţi de verde, galben-verzui, bleu, albastru.

Constatările noastre rezultate din observarea directă a ambianţei cromatice în şcolile din judeţul Braşov converg spre următoarele concluzii : opţiunea pentru culorile indicate este foarte rară. Se preferă formula stereotipă : lambriuri verzi sau maro, mobilier maro. Este varianta cea mai comodă, consacrată tradiţional, rapid rezolvabilă datorită faptului că aceste culori se găsesc uşor şi reprezintă, după părerea celor ce o folosesc, soluţia funcţională.

Un studiu corespunzător pe această temă ar oferi numeroase soluţii şi tot atîtea posibilităţi de adaptare a cromaticii indicate la specificul sălilor de clasă, de cursuri, a atelierelor, laboratoarelor etc. Concluziile unui astfel de studiu cu- putea apărea ca recomandări ale Ministerului Educaţiei şi învăţă- mîntului, sau prinse ca normative în planurile tip pentru construirea şcolilor şi a altor edificii publice.

In mediul spitalicesc culoarea are un rol atît de mare în menţinerea unui tonus afectiv adecvat (optimist şi înviorant), încît ea contribuie psiho-terapeutic la însănătoşirea bolnavului. In spitale şi policlinici, mediul ambiental este foarte important; în cadrul acestora aspectul cromatic trebuie

Este evident că tonurile vesele şi calde sînt de preferat celor reci şi triste, ultimele acţionînd negativ asupra stării fizice şi morale a bolnavului.

Trebuie să se renunţe fără rezerve la alb, ca fiind o culoare specific sanitară ; ea s-a dovedit a fi nu numai monotonă, ci şi obositoare. Adoptarea albului răspunde mai mult unor cerinţe de ordin exterior, igienic şi nu şi unor considerente de sănătate sufletească. Această culoare acromatică cu un mare coeficient de fatigabilitate optică trebuie înlocuită cu nuanţe uşor colorate, înviorante sau odihnitoare.

La Spitalul judeţean Braşov nu albul pereţilor şi uşilor oboseşte atît de tare, cît un roşu de miniu pe care constructorii acestui edificiu l-au folosit pentru vopsirea ramelor de geam. Efectul este atît de puternic, încît se face simţit de la distanţă.

In spitalele de psihiatrie se pot folosi atît culorile cromatice, cît şi cele acromatice. Atunci cînd nu se recomandă influenţarea resorturilor afective, trebuie să se utilizeze griurile care creează un climat neutru. în alte situaţii, formula cromatică se alege după necesităţi.

După unii specialişti, pesimiştilor şi depresivilor li se recomandă galbenul, iar epilepticilor purpuriul; colericilor verdele şi albastrul, melancolicilor roşul, oranjul sau galbenul.

S-a mai emis ideea — şi pare plauzibilă — că roşul (aici se are în vedere şi efectul razelor apropiate, infraroşii) face bine reumaticilor.

Dacă dincolo de aceste constatări şi concluzii stabilite cu ajutorul unor studii, dar şi al observaţiilor empirice, gama cercetărilor ar fi mai extinsă, atunci acea parte a medicinei care se numeşte cromoterapie ar conduce la rezultate mult mai evidente.

în comerţ şi în marketing culoarea ocupă un loc important în amenajarea spaţiilor destinate desfacerii produselor, în prezentarea atrăgătoare a reclamei, în etalarea mărfurilor în vitrine, în conceperea ambalajelor etc.

Sînt relativ puţine studii în această privinţă, în speţă asupra felului în care efectele luminii şi culorii influenţează psihologia cumpărătorului. Se mizează în general pe talentul decoratorilor şi pe bunul simţ al producătorilor care au învăţat empiric că fără un serviciu de concepere şi organizare a reclamei, a prezentării cît mai atrăgătoare a mărfurilor suferă însăşi desfacerea acestora. Să nu uităm că în alegerea unui produs, oricare ar fi el, culoarea nu se află pe ultimul loc.

cînd este vorba de făcut o opţiune. Preferinţele în materie de culoare şi formă sînt atît de diverse cînd este în joc adoptarea unei decizii de cumpărare, încît ele ar trebui studiate. Cercetările ar fi necesar să prospecteze felul în care efectul cromatic devine criteriu şi contribuie la diferenţierea opţiunilor.

Un loc în care fondul percepţiilor noastre este unic şi invariabil, neputînd fi modificat de variaţia mediului ambiental, este cel pe care-l oferă în speţă vapoarele şi avioanele.

Dacă cei care călătoresc cu mijloace de locomoţie terestre beneficiază de schimbarea permanentă a decorului, cei de pe vapoare şi din avioane trebuie să suporte ambianţa monotonă din jur şi pe cea fixă din cabină. De aceea, amenajarea acestor interioare în concordanţă cu cerinţele psihofiziologice ale organismului este un imperativ, o condiţie sine qua non. în avioane ca şi pe vapoare, aspectul cromatic trebuie să stimuleze o stare de bună dispoziţie. La bordul acestor mijloace de transport, conştient sau inconştient, psihoza unei catastrofe este mai mult sau mai puţin prezentă în mintea fiecărui călător. în consecinţă este necesar, prin utilizarea unor elemente combinate în cadrul cărora intră şi culoarea, să se creeze o atmosferă în care să predomine sentimentul confortului, a intimităţii- şi calmului. Deci nu culori iritante din familia oranjului, galbenului şi roşului, ci nuanţe de crem, vernil, roz, turcoaz, flamingo, liliachiu etc., un pic jucate pentru a nu crea monotonie şi respectiv efecte de mole- şeală.

în raport cu puţinele aspecte prinse de noi pe această temă a ambientalului cromatic ca element de comunicare specifică. un studiu psihosociologic în colaborare cu celelalte ştiinţe coreferente la problemă (ergonomia, marketing, psihiatria, medicina etc.) ar scoate în evidenţă aspecte pe care, în actualul stadiu al cercetărilor, literatura de specialitate nu oferă prea mult.

V. 1.6. SINESTEZIA ; DESCRIEREA UNUI CAZ INEDIT

Deşi sinestezia n-are aparent legătură cu tema noastră, vom constata că la o analiză mai atentă implicaţiile sale sînt evidente în domeniul comunicării, mai ales în momentul receptării unor semnale.

Ca fenomen psihic, ea n-a scăpat observaţiei umane ; a fost sesizat de remarcabila intuiţie a lui Aristotel, care a

statat marile afinităţi ce există pe planul conştiinţei între senzaţiile produse de culori şi sunete. Termenul de sinestezie, care etimologic îşi are originea în grecescul syn = comun şi aisthesis = senzaţie (în franceză = synesthesie), înseamnă senzaţii comune, adică posibilitatea transpunerii pe plan psiho- fiziologic a frecvenţei undelor electromagnetice ale culorii nu numai în senzaţii optice, ci şi în impresii sonore. Fenomenul este reciproc valabil: culoare — sunet şi sunet — culoare. Mecanismul se declanşează în prezenţa unuia din sti- mulii optici sau vizuali, iar după ce efectele s-au fixat se pot produce şi în lipsa lor, pe baza unor asociaţii neuropsihice, aşa cum vom demonstra prin cazul descoperit.

Culorile şi alţi stimuli percepuţi nu provoacă senzaţii numai asupra analizatorului specializat ; ele produc efecte şi asupra altor simţuri prin intermediul sinesteziei. De exemplu, roşul şi verdele de cobalt stimulează simţul tactil, iar dintr-o descriere a lui Kandinsky făcută în lucrarea *Despre spiritualitate in artă,* rezultă cazul unui individ care, atunci cînd gusta un anumit sos, avea senzaţia culorii albastre.

Problemele sinesteziei au fost tratate sub diferite aspecte de Newton, Lomonosov, Goethe, Castel, Sacharjin-Unkovsky, Skreabin, Schroder ş.a. Newton a încercat să stabilească legături fizice în paralel între cele şapte sunete şi cele şapte culori ale spectrului, iar mai tîrziu Skreabin, pe aceeaşi idee, a realizat o tabelă comună care indica echivalenţele între sunete şi culori. Pe baza ei s-a realizat un pian dotat cu clape prin apăsarea cărora erau proiectate culori[12(i]. Acest aparat a fost utilizat de compozitor în prezentarea poemului său muzical *Prometeu,* în vederea obţinerii unor efecte cromatice luminoase. Să corespundă această realizare şi cu actul de naştere al spectacolelor de sunet şi lumină ?

Odată cu dezvoltarea tehnicii şi electrotehnicii (mai apropiată de zilele noastre), transpunerea culorilor în sunete se face automat, pe baza relaţiei directe dintre frecvenţa undelor electromagnetice ale spectrului vizibil şi vibraţiile sonore. Castel este unul din inventatorii care a realizat un pian pe baza acestui principiu, capabil concomitent să emită sunete şi să proiecteze culori.

Cromodinamismul a preluat pe baze electronice această invenţie, transpunînd cu ajutorul luminoscoapelor sunetele în lumini colorate. Aici trebuie făcută mentiunea că unele

formînd impulsurile sunetelor din mediul ambiant în culori (cromocinetismul, cromodinamismul).

Fără să mai adăugăm şi alte date sau consideraţii la cele arătate pînă aici, subliniem ideea că atît sinestezia ca fenomen psihologic, cît şi cea realizată cu mijloace tehnice sau electrotehnice, ajută orbilor să „citească" tablouri cu ajutorul sunetelor, iar celor suferinzi de surditate să „audă" lucrări muzicale prin intermediul culorilor. Iată modul în care acţionează principiul compensării în domeniul simţurilor, iată felul în care sinestezia contribuie la actul comunicării indirecte.

în situaţia validităţii tuturor simţurilor acelaşi fenomen contribuie la îmbogăţirea impresiilor culese din lumea înconjurătoare : culoarea are ecou sonor, iar sunetul reverberaţie cromatică pe plan subiectiv, ca să rămînem numai în sfera celor două categorii de stimuli.

Acest aspect a fost şi este simţit şi de creatori. Adepţii orfismului sînt preocupaţi de realizarea teoretică şi practică a „orchestrării" culorilor după sistemul armoniilor muzicale. Pentru creatorii din domeniul muzicii, vom aminti pe compozitorul Modest Musorgski care, inspirîndu-se din lucrările iui V. V. Hartman, a scris cunoscuta lucrare simfonică (concepută iniţial pentru pian) *Tablouri dintr-o expoziţie.* Cele zece „tablouri" nu sînt altceva decît o transpunere în sunete a impresiilor cromatice pe care i le-a stimulat tot atîtea lucrări ale arhitectului şi pictorului amintit.

Aceste transpuneri sinestezice reciproce, culoare-sunet, nu declanşează asociaţii stereotipe ; la unii, corespondentul cromatic stimulat de sursele sonore este bine conturat, la alţii greu sesizabil, pentru ca la o anumită categorie de subiecţi să lipsească complet. Motivaţia imaginativă a fiecăruia combină cele două impulsuri după formule strict individuale şi numai coincidenţele caracterizează anumite asemănări.

Din cazurile întîlnite, urmărite sau cercetate, unul s-a impus ca deosebit de interesant atît sub raportul spontaneităţii şi exactităţii asociaţiilor realizate, cît şi a promptitudinii în decodificarea reciprocă a imaginilor sau impresiilor asociate.

Descoperită cu mulţi ani în urmă, într-o perioadă anterioară preocupărilor de faţă, arhitecta Monica Scîrneci ne-a atras atenţia prin bogăţia detaliilor cromatice care-i însoteau visurile, cît şi prin utilizarea culorilor ca procedeu

Am reluat filmul acestor constatări după 6—7 ani. convingîndu-ne încă odată de marea afinitate a subiectului pentru culoare, de uşurinţa cu care acesta realizează asociaţii reversibile codificate : sunet-culoare.

După scheme formate şi stocate, subiectul menţionat realizează imagini cromatice pentru cifre, litere, tonalitatea unor limbi, note muzicale, compozitori, lucrări simfonice, pe care le vom prezenta în acest capitol, aşa cum sînt ele fixate şi depozitate în memoria subiectului citat.

Proiectarea coloristică mentală este declanşată spontan de stimulul optic sau sonor al tuturor semnelor şi cazurilor cu valoare de simbol mai sus menţionate. Prin repetare, ele s-au fixat astfel încît pot fi reprezentate oricînd (actualizate) şi în afara excitantului respectiv, deci pot fi imaginate şi decodificate la cerere. Astfel, pronunţarea cifrei „1“ (implicată fiind şi imaginea grafică a numărului) este asociată întotdeauna cu nuanţa argintiu metalic, litera „B[u] cu o pată de verde închis, nota „do“ cu o nuanţă gri-bleu. Beethoven are culoarea albastru-verde închis (aici subiectul recunoaşte interferenţa cu limba germană care are tonalitatea de verde închis). *Lacul lebedelor* de Ceaikovski este bleu-gri ş.a.m.d.

Vom reda *in extenso* înregistrarea corespondenţelor sinestezice culese de la subiectul amintit în august 1973 şi verificarea acestor probe în ianuarie 1977. Am notat datele pentru a marca distanţa în timp, distanţă care n-a alterat cu nimic stabilitatea asociaţiilor pe care le vom prezenta. De altfel subiectul ne-a declarat că aceste impresii s-au instalat ca fapte de conştiinţă încă din fragedă copilărie.

a). *Asocierea dintre cifre şi culori (august 1973)*

0 = gri deschis mat
1 = argintiu metalic
2 = roşu permanent
3 = pestriţ ; albastru cu bej
4 = albastru de Prusia
5 = galben-verzui
6 = bej deschis
7 = mov (violet)
8 = verde închis
9 = siena crud
10 = crom lucios (din familia griului închis)

Verificarea (ianuarie 1977)

Am solicitat decodificarea următoarelor nuanţe care reprezentau numărul nostru de telefon :

pestriţ-albastru cu bej, argintiu metalic, albastru de Prusia, gri deschis mat, albastru de Prusia. Ni s-au dat în

ordine, fără ezitare, următoarele cifre care reprezintă întocmai imaginile cromatice date cu puţin mai mult de 3 ani în urmă : 3, 1, 4, 0, 4.

b). *Corespondenţele dintre litere şi culori (august 1973).*

A = alb	K = gri (culoarea pietrei şlefuite)	P = albastru-gri închis
B = verde închis	L = bej cu umbre mov	T = albastru (culoarea oţelului)
C = gri palid	M = roşu carmin	U = maro-gri (culoarea coajei de copac)
D = bleu-violet deschis	N = roşu cărămiziu	V = maro (uşor spre galben)
E = verde deschis	O - cenuşiu transparent	Z = violet închis
F = bej (culoarea fasolei bătute)	P = culoarea nisipului (sabie)	X = cenuşiu închis
G ■= castaniu	R = bej-mov închis	Y = galben şters cu pete albastre
H = gri curat	S = oranj + bej	W = maro-roşcat

coniac

I = galben palid
J = gri-albastru plumburiu

Verificarea (ianuarie 1977)

La acelaşi interval am solicitat transpunerea în litere a următoarelor culori la care, primind din nou răspuns fără echivoc, ne-am declarat edificaţi :

bleu-violet deschis, alb şi roşu cărămiziu. Articulate în litere, aceste tonalităţi. se traduc prin substantivul propriu DAN.

c) . *Tonalitatea fonică a unor limbi şi reprezentarea lor cromatică (august 1973)*

Limba franceză = bej închis, cu unele accente
Limba luminoase,
Limba germană = verde închis.
Limba engleză = umbre albăstrui metalice.
Limba rusă = bej (coniac) deschis.
spaniolă = accente alternate, roşii şi verzi

Verificarea (ianuarie 1977) a constat din operaţiunea inversă, adică echivalarea imaginilor cromatice în precizarea limbii anterior indicate. Decodificarea a fost şi în acest caz exactă.

d) . *„Culoarea“ notelor muzicale (decembrie 1976)*

Do = gri-bleu
Re = gri (crom) verzui
Mi = bej-roze
Fa = gri-bleu cu pete albe (totul mat)
Sol = verde cobalt
La = crem
Si = bej curat
Do = gri-bleu luminos

e) . *Imaginea cromatică sugerată in general şi în particular de muzica lui Ludwig van Beethoven (decembrie 1976)* Ludwig van Beethoven = albastru-verde închis. Concertul nr. 5 pentru pian şi orchestră = verde cu galben în proporţii egale ;

Simfonia a IX-a «= bej cald spre rozaliu. Sonata lunii = albastru închis (de Prusia). Simfonia a V-a = albastru-verde

Pentru întreaga operă beethoveniană predomină, cu puţine excepţii, spectrul culorilor reci.

Mozart îi sugerează o suprafaţă pătrată care cuprinde pete de roşu carmin, albastru permanent, gri, alb în proporţii egale.

Din cele relatate rezultă că subiectul prezentat realizează, în raport cu alte cazuri, asociaţii sinestezice stabile, fixate pe baza unei experienţe proprii, interesante şi inedite (de natură reflex condiţionată), care i-a permis şi o codificare operaţională sui generis.

Obser vaţiile pe care le-am cules pe această temă în contactul cu 10 profesori şi 20 de studenţi din anul III ai sectiei

de muzică din cadrul Universităţii Braşov ne-au dovedit lipsa de persistenţă precum şi labilitatea asociaţiilor în transpunerea notelor muzicale în imagini cromatice. Chiar dacă în toate aceste cazuri am putea remarca o anumită transpunere sinestezică, sunet-culoare, rezultatele cumulate şi comparate în raport cu ceea ce ştim că reprezintă fenomenul cristalizat şi stabil, au fost neconcludente, contradictorii.

In concluzie sîntem tentaţi să credem, pe baza numărului relativ restrîns de cazuri cercetate, că sinestezia psihofiziolo- gică este posibilă, dar nu generală. Acolo unde acest mecanism al sinesteziei (insuficient studiat şi descris în literatura de specialitate) funcţionează, imaginea (sonoră sau optică) este dublată şi îmbogăţită de una complementară : sunetul de culoare, culoarea de sunet, ca într-un spectacol în care, deşi auzim numai textul, ne

VI LUMEA FORMELOR

Lumea imediată cit şi universul îndepărtat sînt alcătuite şi populate de o varietate infinită de lucruri şi obiecte, care sînt exprimate într-o diversitate incomensurabilă de forme. „Totul în jurul nostru este formă ; peisajul, figura umană, visul, moleculele chimice, particulele nucleare, produsele industriale, reclamele, ambianţa arhitecturală etc.“ — scria Grahman Colhier în cunoscuta sa lucrare despre *Formă, spaţiu şi viziune.*

Situat în mijlocul acestei existenţe, omul vine în contact cu această multitudine de configuraţii, pe care le înregistrează şi, în funcţie de o pluritate de factori psihosomatici, le prelucrează şi le codifică sensurile şi semnificaţiile. După o expresie figurată a lui Paul Klee, ochiul nostr i ..înghite'[1] pătrate, triunghiuri, cercuri, cilindri, sfere, cuburi, cupole pe care un „stomac" mai mult sau mai puţin încăpător le devorează cu lăcomie [127].

Zările conştiinţei umane au apărut cînd lumea materială oferea de mult o imensă varietate de forme. în primul său contact cu această constelaţie de lucruri omul, în dialogul său cu realitatea în'onjurătoare, nu descoperă conţinutul şi esenţa acestora, ci aspectul lor exterior : forma. Pe aceasta el o foloseşte în vederea satisfacerii primelor sale necesităţi utilitare.

Odată cu evoluţia psihică a omului, determinată de factori obiectivi, s-a trecut la schimbarea şi transformarea formelor naturale ale lucrurilor în conformitate cu viziunea sa în continuă dezvoltare.

Se poate afirma că actul de naştere al acestei fiinţe superioare s-a semnat atunci cînd din receptor de forme a devenit creator de forme. Dacă la început acestea au avut un caracter strict utilitar, cu timpul ele se desprind din sfera pragmaticului tinzînd spre forme libere, artistice, cu trimiteri directe la domeniul esteticului.

Spre deosebire de maimuţe care, conform psihologiei Gestaltiste a „configuraţiei cîmpului vizual“ emisă de Wolfgang Kohler, realizează pe baza unei „gîndiri" intuitive „unelte" folositoare numai pentru o anumită situaţie, omul este posesorul unei gîndiri conceptuale cu ajutorul căreia priveşte şi construieşte mintal şi în perspectivă. Este bine cunoscut exemplul lui Marx cu privire la deosebirea fundamentală care există între activitatea reflex-necondiţionată a unei albine şi cea conştientă a unui arhitect. „Ceea ce se distinge însă din capul locului la cel mai prost arhitect faţă de albina cea mai perfectă, este faptul că el a construit celula în capul său, înainte de a o fi construit din ceară" Operaţiile mintale îi permit omului să iasă din tipare, să combine mult şi divers. Prolificitatea lui imaginativă adaugă la galaxia formelor, figurilor şi imaginilor existente pe cele realizate de el. Cu ajutorul lor multiplică realitatea la scara fanteziei lui creatoare, îmbogăţind-o spaţial, dar şi spiritual.

VI. 1. FORMA, FIGURA, IMAGINE

înainte de a pătrunde în dezbaterea problematicii propriu- zise, intenţionăm să ne oprim asupra delimitării semantice a termenilor de formă, figură şi imagine care, întîlnindu-se aproximativ la confluenţa aceleiaşi realităţi obiective şi subiective, se circumscriu ca noţiuni cu conţinut interferent şi apropiat.

Este locul să menţionăm că din multitudinea formelor existente (muzicale, literare, coreografice, plastice, geometrice etc.) ne vom opri numai asupra acelora care exprimă o realitate bi şi tridimensională în spaţiul intra şi extra-estetic.

Deşi filozofia, de la Aristotel la Heidegger, acordă un spaţiu însemnat acestei probleme, nu ne vom opri la referinţele acesteia decît în măsura în care ne vor sluji la fixarea unor repere absolut necesare discuţiei.

a). Leonardo da Vinci avea să intuiască, ca artist şi om de ştiinţă, că forma este modelată de mişcare şi că ea apare tocmai ca rezultat al unei acţiuni (intervenţii) a naturii sau a omului. El a înţeles că mişcarea produce forme, dar tot ea poate să le modifice şi să le şi distrugă.

Preocupările teoretice caracteristice secolului nostru aduc în prim plan necesitatea clarificării conceptului de formă, disocierii şi conturării lui mai exacte, în raport cu termenii apropiaţi. Pe această linie se înscrie şi Kandinsky, care scria în lucrarea *Despre spiritualitate în artă* că forma, într-un înţeles mai restrîns, nu este altceva decît delimitarea unui plan faţă de altul, iar în ipostaza sa vizuală se reduce la exteriorizarea conţinutului. Această exteriorizare nu poate fi, în situaţia dată, decît spaţială. Citǎm în acest sens observaţia lui R. Berger care, făcînd o comparaţie între „mod“ şi „spaţiu", arăta că aşa cum primul (modul) condiţionează un ton în variante de mii de combinaţii după o anumită logică internă, aşa şi spaţiul desemnează (condiţionează) „felul de a fi al formelor, felul în care ele se constituie" [129].

Nu numai spaţialitatea este o condiţie a formei, ci şi unitatea ei expresivă. Huyghe arăta că formele se constituie ca „un principiu care conferă unitate vizibilă şi inteligibilă, astfel că ele devin solidare unele cu altele şi în raport cu ansamblul, pînă la un punct la care nu vom mai putea face nici o modificare fără să afecteze o parte sau totul" [13°]. In spiritul acestui mod de a înţelege lucrurile, forma defineşte configuraţia unui (unor) obiect (obiecte), fără de care aceasta nu ar avea nici un fel de identitate.

O altă implicaţie, de această dată de ordin subiectiv, porneşte de la faptul că forma se fundamentează pe structurile perceptive, structuri cărora Aristotel şi Kant, dîndu-le autonomie absolută, le-au transformat într-o categorie exclusiv psihologică, fără nici un corespondent obiectiv. De aici au apărut îndoieli cu privire la autenticitatea formei. Goethe se întreba în acest sens : „Cine se exprimă aici, noi sau obiectul ?“, iar Rene Huyghe, rămînînd în sfera aceloraşi dubii, se autointeroga dacă „forma este în esenţă percepută sau gîndită ?“ [131].

După cum este cunoscut, unul din răspunsurile date cu privire la această problemă este cuprins în teoria Gestaltistă, în spiritul căreia originea formei trebuie căutată în structurile percepţiei. Deşi vom mai reveni asupra acestei chestiuni, citǎm aici doar punctul de vedere al lui W. Kohler, conform

căruia percepţia formei este trăită ca un tot organizat, după care apar şi detaliile, detalii care nu au valoare reală [132].

Incontestabil că există o condiţionare psihologică a formei şi, aşa cum vom arăta la locul potrivit, percepţia are virtuţile şi servituţile ei care contribuie subiectiv la conturarea mai mult sau ’ mai puţin exactă în imagini a configuraţiilor obiective. Dar pe baza acestor considerente nu putem afirma că substratul este de natură subiectivă ci, din contra, avînd la dispoziţie datele şi argumentele ştiinţelor pozitive, vom constata că în domeniul prospectat de noi nu există formă în afara materiei, aşa cum nu există materie fără formă. Henri Focillon arată în valoroasa sa lucrare *La vie des formes* (Viaţa formelor), apărută în 1934, că orice materie este în acelaşi timp şi formă şi că această formă „încă în stare brută suscită, sugerează, propagă alte forme[11] [133].

După Pierre Janet corelativul formei este tot materia. Prima ne înfăţişează aparenţele exterioare, suprafeţele, contururile, culorile etc., în. timp ce materia se referă la conţinutul, consistenţa şi substanţa formei. Psihologul francez mai surprinde just şi raportul dintre formă şi conţinutul ei substanţial, arătînd că aşa cum aceeaşi formă poate fi realizată din mai multe materiale, aceeaşi materie poate sluji mai multor forme [13ï].

Urmărind consecinţele, vom arăta însă că efectele psihologice ale formei, informaţia semantică, estetică şi afectivă vor fi diferite, în funcţie de calitatea şi structura materialului component. Intr-un fel va arăta ca expresie o statuie din lemn, altfel din marmură, bronz, aur sau alabastru. în lumea obiectelor comune se întîmplă acelaşi lucru ; sensul şi semnificaţia formei se schimbă în funcţie de caracteristicile specifice ale purtătorului material, atît din perspectiva psihologiei animale, cît şi umane.

Relaţia dintre formă şi conţinut este organică şi intimă, dar despre acest aspect vom mai avea prilejul să discutăm în capitolele următoare ale lucrării. Pînă atunci credem că este bine să reamintim că forma îmbracă expresia directă a conţinutului, dar în anumite circumstanţe ea trebuie să ia configuraţia conţinătorului. Pentru prima alternativă vom da exemplul cristalelor, a căror formă este determinată de structura lor moleculară, pentru cea de a doua ne vom referi la configuraţia unor metale turnate sau a unor lichide ce se vor prezenta în exterior sub aspectul condiţionat de conţinător (tipar, vas etc.).

Natura, ca producătoare de forme organice şi anorganice, intră în studiul morfologic al ştiinţelor pozitive, care au metode specifice de studiu şi prospectare.

In arta plastică raportul dintre conţinut şi formă este determinat de legi ideale, spirituale, estetice, legi care se fac simţite, mai mult sau mai puţin evident, în proporţiile suprafeţelor şi volumelor utilizate şi combinate în lucrările de pictură, grafică, sculptură, arhitectură. De aceste forme, de relaţiile dintre ele se ocupă fiecare artă, iar pe un plan mai general estetica şi psihologia artei.

Cunoscînd aceste caracteristici (enunţate aici succesiv), putem afirma că forma este o modalitate de organizare particulară a configuraţiei[135], ce apare ca rezultat al intervenţiei naturii sau omului ; ea poate fi delimitată bi şi tridimensional, fiind condiţionată spaţial şi avînd o anumită unitate expresivă, care-i conferă contur şi identitate, identitate ce se stabileşte în relaţia intimă formă-materie (formă-conţinut), fără de care aceasta nu poate exista.

bl Termenul de formă nu este preluat şi acceptat în unanimitate pentru desemnarea aspectului exterior al obiectelor lumii materiale (inclusiv al obiectelor estetice), el este completat, opus sau chiar înlocuit cu cel de figură şi imagine.

Mai întîi despre raportul existent între conceptul de formă şi figură. După Klee teoria reprezentării se ocupă de căile care conduc la figură şi formă : prima se leagă de aspectul exterior al fiinţelor vii, a doua de natura moartă (statică). Mijloacele de fixare a formei sînt, conform aceluiaşi autor, materiale (lemnul, metalul, sticla) şi ideale (linia, culoarea, clarobscurul), ultimele fiind de preferat[136]. Deşi ni se pare incompletă clasificarea elementelor de fixare a formei (un amestec de mijloace şi procedee), vom reţine opinia lui Klee şi delimitarea făcută între cei doi termeni.

Francastel extinde şi identifică figurativul cu modalitatea de reprezentare specifică artei. *Realitatea figurativă* implică după el relaţii de structură între semnele plastice şi obiectul reprezentat. Un fel de izomorfism.

Figurativul nu se confundă la el cu forma, o include. Pentru o abordare psihosociologică şi estetică a operelor de artă, Francastel susţine că trebuie elaborată „o teorie a obiectului FIGURATIV şi a FORMEI (s.n.), o teorie a imaginii, o teorie a spaţiului şi o teorie a LIMBAJULUI (s.n.).“...[137]. (Este în parte ceea ce ne-am propus să realizăm în lucrarea de faţă ; îndemnul autorului, descoperit mai tîrziu, ne întă

reşte convingerea travaliului şi conştiinţa necesităţii). Revenind, vom face menţiunea că precizările de mai sus evidenţiază faptul că în concepţia sociologului francez există deosebiri în privinţa evaluării acestor noţiuni în discuţie.

Este însă tot aşa de clar că „figurativul", în cazul lui Francastel, nu are nimic comun cu ceea ce se înţelege în mod obişnuit prin noţiunile de artă figurativă şi nonfigurativă, termeni discutabili şi echivoci chiar în această accepţie de largă circulaţie.

Pentru gestalt-istul Rudolf Arnheim [138] există o demarcaţie clară între figură (shape) şi formă (form). în timp ce prima reprezintă aspectul pur spaţial al lucrurilor, silueta, profilul, circumscrierea şi articularea unui corp, forma este figura dotată cu un anumit sens, forma unui conţinut ce apare numai atunci cînd figura este interpretată în funcţie de orientarea şi poziţia sa într-un anumit context.

Apropiat de acest punct de vedere este şi gestalt-istul francez Guillaume. El consideră că figura este o totalitate „ce posedă formă, contur, organizare" [139], implicit sens. De exemplu, o figură geometrică care are forma unui pătrat, conturul lui rezultă din delimitările corespunzătoare şi o organizare conformă legilor ştiinţelor spaţiale. Ducînd mai departe consecinţele acestui raţionament în artă, figura poate fi echivalată cu ornamentul sau decorativul, iar forma cu picturalul, care-i conferă acesteia un sens mai larg ; forma picturii este acordul cromatic sau, după cum ar spune Delacroix, „muzica tabloului".

Din numeroasele accepţiuni date termenului de figură, trecute sau nu aici în revistă, putem reţine caracterul sinonim sau omonim al acestuia cu alte noţiuni. Pentru prima variantă ne putem referi aici la identitatea semantică a noţiunilor de figură şi formă atunci cînd vorbim de o suprafaţă precis delimitată : figură Sau formă geometrică, figură sau formă decorativă. Ambii termeni acoperă egal aceeaşi semnificaţie.

• Uneori noţiunea are un caracter omonim şi se defineşte numai în context; figură omenească, figură de şah, figură de stil, figură de balet, dans, patinaj etc.

In ceea ce ne priveşte vom păstra sensurile consacrate ale celor doi termeni, cu asemănările şi deosebirile lor, neacceptînd disocierea făcută de psihologia configuraţionistă. Considerăm că nu numai forma are sens (şi semnificaţie), ci şi

figura. în amîndouă situaţiile, ne referim la figuri şi forme spaţiale.

In scopul lămuririi acestui aspect, vom aduce în discuţie o precizare mai veche a lui Vasile Pavelcu şi reluată în lucrarea *Metamorfozele vieţii interioare,* care considerăm că este valabilă prin extrapolare atît în cazul figurii, cît şi a formei. „Dacă sensul — spune autorul citat — apare în relaţia directă a individului cu OBIECTELE (s.n.) şi fenomenele lumii, reglînd comportarea întregii lumi animale, semnificaţia suprapunîndu-se sensului şi integrîndu-l, se impune în lumea umană pe măsura folosirii progresive a mijloacelor intermediare, printre care locul cel mai important îl ocupă cuvîntul“ [1'i0]. Precizînd că pentru contextul discuţiei noastre OBIECTUL poate avea figură sau formă, iar mijlocul intermediar de exprimare al sensului implicat în semnificaţia obiectului este simbolul, totul este adecvat şi operaţional logic şi în cazul problematicii noastre. In timp ce sensul unei figuri sau forme este pentru un animal strict biologic determinîn- du-i comportamentul, pentru om aceleaşi configuraţii au mai multe valenţe, sintetic concentrate în semnificaţia lor şi transmisibile prin simboluri verbale sau neverbale.

c) Nota comună a celor două modalităţi de determinare spaţială (formă şi figură) este aceea că ele pot fi reflectate în imagini subiective (senzoriale) şi obiective (plastice, cinematografice etc.). Asemenea considerente l-au putut conduce şi pe Erwin Panofsky la afirmaţia că ceea ce se consideră forme reprezentative nu sînt altceva decît o „clasă de imagini". Orice formă obiectivă devine, atunci cînd este reflectată într-un anumit mod, o imagine şi (...) orice imagine, pe lîngă formele pe care le cuprinde, are o formă globală, prinsă, circumscrisă în conturul ei“ [141].

Imaginea vizuală ca noţiune îşi are originea etimologică în cuvîntul latino-italian „imitare", care înseamnă reprezentare, reproducere, copia unor lucruri sau persoane, egalînd ca sens eikon-ul grecesc (portret, icoană, imagine).

Dacă rămînem în sfera structurilor perceptive, atunci detaliile lucrurilor se păstrează, întrucît în plan senzorial toate categoriile de imagini (vizuale, auditive, olfactive, tactile) sînt, în anumite limite, oglindiri fidele ale stimulilor. Pe baza experienţei sensibile, acestea pot fi reproduse prin intermediul memoriei (şi combinate cu ajutorul fanteziei), dar şi într-un caz şi în celălalt, rămînînd în sfera temei

mele cît şi culorile îşi pierd o parte din claritatea iniţială atunci cînd sînt reprezentate mintal.

Reprezentarea plastică face ca formele şi figurile să devină cazuri particulare ale acelei realităţi generale pe care o definim „imagine". A. Moles consideră că pentru teoria informaţiei imaginea este un suport al comunicării vizuale care materializează un fragment al universului perceptiv. în aceeaşi ordine de idei, A. M. Thibault Laulan arată că „imaginea pare să evidenţieze teoria formei, pretîndu-se Ia măsură şi codificare. Caracterul său optic şi artificial o face nu numai un discurs, ci şi un obiect" J'12.

Indiscutabil că, aşa cum arată şi Roland Barthes[143], imaginea este purtătoarea unui mesaj iconic pe care pictorii şi arhitecţii o realizează cu ajutorul mijloacelor de expresie specifice plasticii (culoare, formă, linie, volum). Ca elemente ale unei structuri picturale organizate în spiritul unei expresii unitare şi inteligibile, toate aceste mijloace formează „cărămizile" limbajului artistic.

In timp ce cuvîntul este folosit de oamenii de litere şi ştiinţă pentru a reprezenta lumea prin intermediul noţiunilor, artiştii plastici utilizează imaginea pentru a reda ceea ce nu este comunicabil prin concept. în această observaţie, credem noi, rezidă şi unul din aspectele particulare ale psihologiei artei. Dacă A. R. Luria, Paul Fraisse ş.a. pe bună dreptate susţin că imaginea obiectuală evocă cuvîntul şi bineînţeles cuvîntul imaginea [144], acest lucru nu este automat valabil şi în cazul artei. Ca reflectare a lumii obiective în imagini specifice, ea rămîne în substratul său intim, ireductibil la concepte. Acest aspect este mai evident în cazul unei picturi abstracte, a cărei imagine este neconvertibilă şi neevocabilă în cuvinte, în schimb poate fi transpozabilă ca sens şi semnificaţie simbolică.

Lumea imaginii, implicit şi explicit a formei, alcătuită dintr-o diversitate imensă de configuraţii, reprezintă un mijloc de comunicare, o punte de legătură între oameni care, prin universalizarea limbajului simbolic figurativ a devenit o modalitate „globală" de transmitere şi receptare a unui număr mare de informaţii. Ne interesează această punte şi, mai ales, felul în care forma ca mijloc de expresie a contribuit şi contribuie prin prezenţa sa în cîmpul imagisticii culturale la înţelegerea dintre oameni.

VI. 2. FORME ŞI ANAMORFOZE ÎN ARTA ŞI ÎN AFARA EI

Desprinzîndu-se din sfera funcţionalului şi utilitarului, forma evoluează pe diferite căi spre configuraţia artistică. Se pare că „forma liberă" a primit mai întîi valenţe simbolice legate de obiceiuri laice sau practici magice. Aşa de exemplu, toporul este unul din obiectele utile care a căpătat sensuri simbolice din cele mai îndepărtate timpuri ale existenţei umane. După S. Anderson, această unealtă şi forma ei reprezentată exprima în neolitic ideea de fertilitate [K5]. Şirul exemplelor ar putea continua, dar nu acest aspect ne propunem să-l relevăm aici.

Componenta estetică a formei este rezultanta unei lungi evoluţii care cuprinde, printre altele dacă nu în primul rînd, dezvoltarea gustului şi simţul proporţiilor artistice.

Accepţiile date formei artistice sînt extrem de numeroase şi în consecinţă vom încerca să descifrăm trăsăturile ei fundamentale. Desprinsă după unii autori (H. Read) din rîndul celor mai perfecţionate unelte, forma artistică tinde spre o relativă autonomie. Nu se poate vorbi însă de o detaşare completă a acesteia de latura sa funcţională. îmbinarea utilului şi a frumosului a fost şi rămîne un principiu valabil pînă în zilele noastre, devenind o preocupare convergentă a ceea ce numim astăzi „Design".

Forma în artă reprezintă, după Read, înfăţişarea (figura) pe care intenţia, îndemînarea şi acţiunea omului o dau unei arte — fact (obiect artistic). înainte de a-l executa, fiecărui creator îi este proprie calitatea de a plăsmui în psihicul său o anumită formă — scria M. Dessoir [1 i6].

Forma neputînd fi decît spaţială, nu puţini au fost aceia care au evaluat corect legătura reciprocă ce exista între aceşti doi factori. Francastel consemna în *Realitatea figurativă* că atunci cînd este vorba de arta plastică, orice semn îmbracă un aspect bi sau tridimensional, iar „gîndirea umană cînd se exprimă în spaţiu, ia neapărat o formă plastică".

Un punct de vedere asemănător exprimă şi pictorul olandez Piet Mondrian, care consideră că formele sînt părţi ale spaţiului ; spaţiul separînd nişte contururi, la rîndul său capătă aspectul unor forme.

Deci — aşa cum rezultă — există o unitate dialectică între formă şi spaţiu, nu trebuie să se tragă concluzia că forma în arta plastică nu are nici o tangenţă cu cea de a treia dimensiune fundamentală a existenţei materiale : timpul. Se

noaşte inovaţia impresionismului care surprinde în imaginea artistică nu numai formele spaţiale, ci şi un moment din succesiunea cronologică a zilei ori a nopţii. Reala desfăşurare a unei forme în timp avea să o consacre în epoca noastră arta cinetică (dinamică), artă care îşi transpune operele nu numai spaţial, ci şi temporal.

Din contribuţiile româneşti mai vechi cu privire la definirea conceptului de formă artistică şi îmbogăţirea problematicii generale a acesteia, am reţinut studiile profesorului Victor Iancu.

Conform punctului de vedere exprimat de V. Iancu, forma artistică trebuie să articuleze şi să sublinieze într-un sens expresiv estetic conţinutul modelului ideal sau obiectual. în- tr-un peisaj, formele sînt „mai dozate" (echilibrate), mai „moderate" (opuse unei reprezentări naturaliste) şi mai geo- metrizate (stilizate) decît modelele lor reale[1/17]. Deşi forma reprezentată apare în forma exprimată, V. Iancu surprinde corect că cele două imagini nu coincid, nu sînt simetrice sub raportul corespondenţelor ; forma exprimată este o transfigurare a celei reale.

Pentru noi caracteristicile de bază ale formei artistice constau în faptul că ele sînt expresii subiective, produse ale fanteziei şi imaginaţiei creatoare, transpozabile spaţial, unitare şi inteligibile ; obiectivate, ele devin elementele de bază ale unei structuri estetice, „cărămizile" unei construcţii plastice, în final imaginea integrală a unei opere de artă. înţeleasă ca tot.

Deşi pentru circumscrierea, precizarea sau descrierea formelor în „spaţiul" vorbirii, aşa după cum observa Delacroix. vocabularul oferă termeni adecvaţi, ca : linie, contur, trăsătură, plan, gabarit, calibru, profil, siluetă etc., trebuie să remarcăm faptul că aceştia nu pot acoperi ca sens, descrie şi delimita toate aspectele şi detaliile unei configuraţii.

Ceea ce este neclar într-o prezentare verbală apare cu foarte mare claritate în desenul formelor, în construcţia şi expresia lor plastică. După imaginea sugestivă a pictorului Ingres, desenul este „scrisul formelor", sau „modul în care vedem forma" — completa Degas referindu-se la aceeaşi problemă.

Scurtele observaţii făcute asupra desenului ne-ar obliga şi la altele dar, întrucît în contextul lucrării ne-am mai referit la această problemă (capitolul III), vrem să amintim doar că „scrierea formelor" este o componentă importantă în reali-

zarea talentului artistic. Idealul marilor artişti şi mai ales al celor moderni este acela de a sugera forma doar prin cîteva linii, linii ce pot da iluzia volumelor sculpturale, a suprafeţelor picturale sau a contururilor grafice. R. Berger observa că aşa cum din cîteva note se pot realiza numeroase melodii, tot aşa din cîteva linii, dar cu alte proporţii, intervale şi combinaţii, se pot crea nenumărate forme şi expresii ornamentale. Să ne gîndim în acest sens la arta ornamentală, una din cele mai vechi manifestări ale spiritului estetic, care a apărut tocmai din posibilitatea combinării nelimitate a liniilor.

Caracteristicile exterioare ale formelor au definit epoci cultural-artistice şi de civilizaţie şi au permis clasificarea lor după anumite criterii. G. C. Argan consideră că istoria artelor plastice poate fi considerată istoria formelor sau a imaginilor iar Itten, fiind convins de utilitatea cunoaşterii şi stăpînirii acestor probleme, a introdus şi predat la Bauhaus un curs legat de geneza formelor — *Formgestaltung* [148]. Acesta stă şi astăzi la baza predării desenului, constituind, în acelaşi timp, punctul de plecare în abordarea experimentală a de- sign-ului.

încercînd să realizeze o periodizare după criterii formale, Focii Ion şi-a imaginat în lucrarea *La vie des formes o* evoluţie ciclică a formelor. Prima treaptă corespunde tipului arhaic sau primitiv, a doua celui clasic (matur şi echilibrat), a treia formei baroce (dinamică, încărcată, dezechilibrată)[149]. Intrucît evoluţia nu se încheie aici, trebuie să mai adăugăm etapa modernă care se caracterizează prin forme abstracte, structuri geometrice, proiectări onirice, fantastice, prin seria- lizarea sau chiar dezintegrarea configuraţiei artistice.

Alţi autori împart formele în : geometrice (riguros conturate), seriale (repetabile), dinamice (cinetice, mişcătoare), fantastice (onirice, iraţionale), banale (fără valoare) şi capricioase (fără logică, aleatorii).

In clasificarea unor forme ar mai putea fi invocat ca criteriu cultura şi civilizaţia unor popoare. Deci nu un punct de vedere exterior, ci unul spiritual, de esenţă. De exemplu cultura şi civilizaţia egipteană au impus forma piramidei, cea greco-romană coloana şi arcul de bolta, cultura şi civilizaţia maya descoperă, în condiţii proprii, tot piramida, cea chineză forma tip pagodă, cea gotică forma înaltă şi ascuţită etc.

Studiul propus de noi neavînd un profil de istoria artei

pe care le îmbracă aceasta, toate dovedesc o constantă pe planul celei mai largi generalizări : permanenţa formei în diferitele ei ipostaze. Forma este o modalitate de exprimare a infinitului în forme finite, mai mult sau mai puţin conturate, clare, atît în natură cît şi în domeniul complex al creaţiei plastice. Spuneam „mai mult sau mai puţin conturate", pentru a marca acele tendinţe conştiente de denaturare a formelor. Distrugerea şi deformarea lor nu este specifică numai epocii şi artei moderne. Ea dăinuie încă din secolul al XVI-lea şi este cunoscută sub denumirea de anamorfoză.

Enciclopedia lui Diderot şi d'Alambert, precizînd termenul, consemna că „în pictură se spune anamorfoză despre o proiecţie monstruoasă sau despre o reprezentare denaturată a unei imagini care este făcută pe o suprafaţă plană şi care, dintr-un anumit punct de vizionare, pare totuşi naturală şi redată în proporţii juste" [J5U].

Deformarea se mai poate realiza şi cu ajutorul unor oglinzi cilindrice şi piramidale, aşa cum tot cu mijloace optice putem reface imaginea unor obiecte diforme, prin reflectarea acestora în oglinzi care le dau o înfăţişare normală.

Anamorfozele au avut la început valoarea unor curiozităţi de divertisment, sau care satisfăceau dorinţa şi înclinaţia spre miraculos a oamenilor pentru ca, mai tîrziu, din aceleaşi motive. să fie preluate de aşa-zisele „ştiinţe oculte".

Pe plan artistic, ele au fost utilizate sporadic avînd, după unii autori, ecouri în imaginile şi tematica suprarealistă, de coloratură onirică.

Anamorfozele răstoarnă legile perspectivei, ale opticii, legile fizicii şi pe cele logice. Sînt nişte accidente care nici nu explică, nici nu confirmă regula, ci o contrazic pe toate planurile, constituind nişte excepţii ale reflectării şi proiectării exagerate a formelor. Ele nu pot fi reconstituite decît dacă sînt privite dintr-un punct determinat anume; acesta este de fapt şi sensul etimologic al ana-morfozei : ana = peste, morphe ■= formă.

In domeniul activităţii practice formele sînt obligate să ia configuraţiile dictate de criteriile unei bune funcţionalităţi. Ele sînt adoptate pe baza experienţei dobîndite (empiric), sau a unor calcule ştiinţifice (fizico-matematice). Perfecţionarea continuă a acestor forme se realizează — după cum demonstrează Read — sub imperativul permanent al eficienţei. Sub imboldul acestor

nelor, a spaţiului locuibil etc. şi, odată cu aceasta, aspectul estetic. Silueta avioanelor şi automobilelor, cu o linie aerodinamică din ce în ce mai aproape de perfecţiune, a răspuns tot mai bine şi criteriului estetic. în această direcţie, estetica industrială îşi propune să realizeze tocmai acest deziderat, să răspundă necesităţii de a îmbina armonios — aşa cum am mai arătat — frumosul cu practicul.

Civilizaţia contemporană a creat condiţii pentru multiplicarea rapidă a formelor, contribuind la o standardizare a acestora în toate domeniile producţiei economice. De aceea se pune mai acut ca oricînd necesitatea cultivării esteticii industriale, opusă acelei orientări mercantile care generalizează principiul industrializării estetice, care este cu totul altceva. Aceasta din urmă multiplică nu numai forma standardizată, ci şi prostul gust, prin proliferarea kitsch-ului şi a produsului artizanal neizbutit estetic.

Vom mai exemplifica din lumea formelor extraestetice pe acelea care, prin destinaţia lor, au contribuit şi contribuie la procesul comunicării interumane. Intră în această categorie pictogramele, ideogramele (hieroglifele, cuneiformele), fonogra- mele, indicatoarele rutiere sau de orientare turistică şi alte mijloace prin intermediul cărora omul emite şi recepţionează vizual informaţii.

Circumscriind ce este forma în general şi în special în domeniul artei, vom urmări şi menţine în sfera noastră de interes felul în care aceasta se constituie ca limbaj, ca mijloc de comunicare socială. Pînă la tratarea în capitolele următoare a acestei probleme, vom aborda cîteva aspecte ce ţin de reflectarea subiectivă a formei.

VII PSIHOLOGIA FORMEI ARTISTICE

Interpretînd materialist dialectic, este evident că forma a premers conştiinţei, aceasta din urmă începînd să existe odată cu perceperea şi reprezentarea ei, cu plăsmuirea şi imaginarea unor configuraţii noi.

înainte ca formele să fi intrat prin intermediul valenţelor utilitare în viaţa omului, înainte ca ele să devină purtătoare ale unor semnificaţii simbolice, semantice sau estetice, ele nu aveau decît valoare de stimul la nivelul primului sistem de semnalizare.

A urmat o îndelungată confruntare, în cadrul căreia obiectul a acţionat asupra subiectului, acesta la rindul său a intervenit asupra formei lucrurilor, modificînd-o după imperativul trebuinţelor vitale.

Desprinse din contextul lor utilitar în condiţiile arătate în capitolele anterioare, formele primesc sensuri simbolice, din care se va naşte şi forţa lor de comunicare directă.

Afirmam că pînă a devenit simbol forma a avut doar semnificaţii psihologice primare, adică de semnal-stimul. Pentru animale în general, ca şi pentru primate în special, obiectele erau diferenţiate la nivelul percepţiei, din cauza unor necesităţi vitale. Deosebind substanţele nutritive de cele neutre sau vătămătoare, fiinţele au învăţat lecţia adaptării şi supravieţuirii.

In acest stadiu s-a accentuat capacitatea de discriminare a percepţiei, care a avut o imensă valoare biologică, permi- ţînd antropoizilor să facă deosebire între diferitele forme exis

tente în lumea lor imediată. Forţa discriminatorie a crescut prin dezvoltarea acuităţii simţurilor, a corelării impresiilor optice cu cele cutanat-chinestezice, a celor olfactive cu cele gustative, corespunzător necesităţilor de replică continuă şi adecvată a acestor fiinţe înscrise pe linia evoluţiei ascendente. Se ştie că este o mare deosebire între diferenţierea făcută de ochii unui vultur, care văd foarte departe dar nu disting detaliile, pe care le descoperă numai ochiul şi mintea omenească.

Ducînd raţionamentul prea departe, Read trage concluzia că însăşi „arta este un fenomen biologic" [151], la baza activităţii creatoare stînd capacitatea de percepere şi discriminare, apoi de înţelegere tot mai adîncă a subtilităţilor formale, care în acest stadiu reprezintă un fenomen de natură estetică.

Părerea noastră este că Read, încercînd să explice fenomenul, comite eroarea de a nu diferenţia treapta biologică de cea psihologic-umană, care sînt două aspecte calitativ deosebite ale aceluiaşi substrat : materia vie. în timp ce biologicul se întinde la scara întregii existenţe a materiei vii, psihicul — ca funcţie a creierului şi produs al vieţii sociale, este specific numai speciei umane. Ori arta este o formă a conştiinţei, „locul" şi obiectul de muncă şi cercetare al psihologiei ; evident, nu numai al ei.

Sîntem de acord că, în anumite limite, forma s-a perfecţionat odată cu evoluţia uneltelor şi din considerente biologice. Supravieţuirea, dictată şi condiţionată de mecanisme biologice, l-au determinat pe om să aleagă şi apoi să se preocupe permanent de forma utilitară a mijloacelor sale de muncă. Evoluată însă dincolo de pragul său folositor forma liberă, devenită simbol sau obiect de artă, nu mai satisface trebuinţe de ordin biologic, ci anumite cerinţe psihice. De exemplu, un vas de ceramică a fost utilizat şi perfecţionat ca recipient pentru lichide şi cereale o lungă perioadă de timp pînă cînd, datorită unui context psiho-social anume, a fost creat un nou tip, care a fost desemnat obiect de cult cu o anumită valoare simbolică sau, datorită formei sale alese ca proporţii şi echilibru, a devenit piesă decorativă de interior. In primul caz funcţia sa utilitar-biologică este evidentă, aşa cum în a doua situaţie, distincţia sa magică sau ambiental-estetică satisfac trebuinţe de ordin spiritual.

Obiectele realizate de un reprezentant al colectivităţii sau de un grup pentru alte scopuri decît cele strict practice poartă valenţele talentului şi gustului acestora pentru formă

apărute şi dezvoltate în procesul muncii creatoare. Şlefuind propriile sale unelte omul şi-a finisat propriile sale simţuri şi calităţi psihice. Interacţiunea dintre mină şi creier — spunea Engels — a dus la continua şi reciproca lor perfecţionare.

Cum s-a ajuns la reflectarea şi reprezentarea realităţii în forme obişnuite şi artistice ?

Unul din răspunsuri aparţine teoriei arhetipale, care susţine caracterul aprioric al unor forme primare. Acestea exis- tînd în substanţa latentă a psihismului uman apar, exteriori- zîndu-se în cele mai fragede manifestări grafice ale desenului infantil.

Rhode Kellog din San Francisco a experimentat această ipoteză în rîndul copiilor şi a scos în evidenţă faptul că se realizează „o descoperire progresivă a formelor de bază — cercul, crucea, pătratul ş.a.“ [152], care tind spre o figură sintetică, un cerc împărţit în patru, cunoscut sub denumirea de „mandala“.

Psihanalistul Cari Gustav Jung a numit asemenea manifestări stereotipe tipare arhetipale ce ţin de imaginile originale, ascunse la nivelul inconştientului colectiv.

Este greu de spus dacă arhetipul poate fi considerat mai mult decît un termen operaţional care se referă mai degrabă la un aspect neelucidat decît la un adevăr ştiinţific.

După părerea noastră copilul nu face altceva decît să reproducă nişte forme existente şi reflectate în conştiinţa sa, cu o frecvenţă mai mare decît alte clase de configuraţii. Copilul, ca şi omul matur, nu impun naturii formele sale ci, din contră, le reproduc pe cele obiective. Ce a văzut oare mai des fiinţa umană în zorii dezvoltării sale ontogenetice ca soarele, luna, copacii şi alte obiecte din natură, care pe planul reprezentării (şi reprezentarea înseamnă pierderea detaliilor) au dus la schema cercului, a unor drepte, care prin unire au condus la articularea unor forme geometrice.

In această ipoteză a noastră mai avem în vedere şi jocul asocierii libere a liniilor, din care în mod firesc apare foarte uşor o cruce sau, prin completarea a două laturi paralele, un dreptunghi, un patrat etc. Acelaşi lucru se întîmplă şi cu o linie curbă care, prin continuarea ei, poate duce la realizarea unei elipse şi mai frecvent a unui cerc.

Ca atare noi considerăm că aceste reprezentări considerate arhetipale sînt dobîndite. S-a dovedit că în afara unor reflexe necondiţionate de apărare, copilul nu posedă alte reacţii psihice. Chiar zona inconştientului se încarcă tot în

decursul experienţei ontogenetice. în final, întreaga dezvoltare a comportamentului uman este rezultatul unui proces de adaptare faţă de mediul înconjurător.

Dacă aceste forme primare pot fi tot atîtea puncte de plecare în evoluţia artei, ea nu se identifică cu acestea, nici cu reproducerea exactă a realităţii. Arta înseamnă formă semnificativă şi transfigurată ce nu poate apare decît pe o anumită treaptă de dezvoltare a societăţii şi realizată de indivizi dotaţi cu aptitudini complexe. Dealtfel, aceasta este şi părerea lui Paulo Graziosi, una din cele mai competente personalităţi în domeniul artei paleolitice. Concluzia lui este că simţul artistic n-a fost fortuit condiţionat de realitatea obsedantă şi obligat să se exteriorizeze ci, din contră, „el a înflorit, în special la acei oameni care atinseseră un înalt grad de sensibilitate a formei şi a volumului şi o remarcabilă stă- pînire a capacităţii tehnice[u 153].

Odată ce au fost exprimate sau obiectivate, formele plăsmuite de om trădează prin caracteristicile lor grafologice trăsăturile personalităţii celui care le-a realizat. Există în acest sens numeroase teste care utilizează proba desenului, prin intermediul cărora se interpretează forţa, spontaneitatea, optimismul, pesimismul, caracterul intra sau extravertit al artiştilor, al subiecţilor în general, precum şi alte trăsături moral-psihologice. Cu acelaşi interes le utilizează şi psihiatrii, pentru a descoperi motivaţiile ascunse, stările conflictuale ale unor bolnavi mintali. La noi în ţară s-a consacrat unor asemenea cercetări C. Enăchescu care şi-a sintetizat concluziile în lucrarea *Expresia plastică a personalităţii,* la care vom avea prilejul să ne referim.

Despre modalitatea de exprimare şi comunicare a omului prin intermediul desenului care — aşa cum am arătat — nu este altceva decît „scrierea formelor", vom reveni în capitolele consacrate limbajului.

VIL 1. „GESTALTPSYCHOLOGIE" SAU PSIHOLOGIA FORMEI

O problemă fundamentală, care s-a impus cu necesitate pentru psihologie în general şi psihologia artei în special, se referă la întrebarea firească de ce omul vede într-un anumit fel forma.

Unul din răspunsurile care s-au făcut puternic auzite a fost cel emis de „Gestalttheorie“, teoria formei sau a configuraţiei. Ea se aplică îndeosebi la particularităţile de percepere a formelor, ulterior însă s-a extins în neurologie şi psihologie în general, respectiv în domeniul memoriei, inteligenţei şi conduitei.

Gestalt-ismul s-a născut din reflexul filozofiei fenomenologice a lui Edmund Husserl şi ca reacţie împotriva psihologiei atomiste a asociaţionişttlor. Exponenţii principali ai acestei teorii psihologice sînt Ehrenfels. Kohler, Wertheimer, Koffka, Guillaume ş.a.

„Gestalt“-ul sau „configuraţia" pe care Max Wertheimer o defineşte încă din 1912, pornind de la fenomenul are caracterul unei entităţi universale organizate şi imanente ce se exprimă prin formă atît în domeniul vieţii psihice, cît şi în domeniul concret al lumii materiale. Legătura dintre configuraţiile externe şi cele interne, congruenţa sau corespondenţa izomorfică dintre ele se realizează prin intermediul percepţiei, care este o primă unitate integrală a Gestalt-ului. Structurile perceptive, în această accepţie, sînt identice pe toate treptele scării biologice, privind atît ontogenetic cît şi filogenetic, întrucît — conchidea W. Kohler — formele au un caracter permanent şi general, fiind inseparabile atît vieţii psihice cît şi existenţei materiale.

W. Kohler în anul 1920, explicînd izomorfismul în spiritul acestei concepţii, a dezvoltat teza identităţii sau corespondenţei structurale complete între cîmpurile fizice şi cele nervoase polisinaptice (de natură electrochimică) ce se realizează la nivelul cortexului. Acest lucru înseamnă că stările chimice din creier necesare încheierii configuraţiei depind de intensitatea stimulului exterior care transmite, prin sistemul unor unde aferente, impulsuri ce susţin activismul stărilor respective. în cazul perceperii unui cerc roşu pe fond gri, reacţia electrochimică corticală va fi mai intensă în zona de proiecţie a cercului (datorită unei concentraţii mai mari de ioni), decît în cea corespunzătoare fondului. Această ipoteză, după cum se ştie, n-a fost confirmată de neurofizio- logia experimentală.

Pentru a-şi susţine valoarea şi trăinicia ştiinţifică, psihologia gestalt-istă formulează numeroase legi specifice, considerate tot atîtea dovezi în favoarea teoriei respective.

Rămînînd doar la „coloana vertebrală[11] a acestei concepţii, vom releva numai acele principii fundamentale care reprezintă chintesenţa psihologiei configuraţioniste. ,

Pe baza experimentelor efectvate s-a constatat că un element îşi schimbă semnificaţia în conformitate cu locul ocupat într-un anumit ansamblu. Aceeaşi figură, într-un cadru diferit, nu ne mai apare identică cu ea însăşi.

Folosind efectele fenomenului >,Y“ (utilizat la reclamele luminoase în flux mişcător continuu), experimentele cu figuri geometrice lacunare sau cuvinte cu litere lipsă, gestalt-ismul le-a utilizat pentru a demonstra că totul este perceput înaintea părţilor, melodia înaintea notelor care o compun. De aici, concluzia că forma nu poate avea decît un caracter integral, părţile depind de tot şi nu invers, ca în psihologia asociaţionistă. Valoarea fiecărui element este determinată prin participarea la ansamblu : odată integrat, el va exista prin rolul pe care-l va avea în acest tot. Dacă se schimbă un element, ansamblul va suferi. De exemplu, scoaterea unei note dintr-un acord, modificarea unei tuşe de culoare într-un tablou pot schimba complet sensul celor două expresii artistice.

Un alt aspect consistent în construirea acestei teorii îl constituie caracteristica constantă a structurilor noastre optice de a realiza cea mai bună sau pregnantă formă, adică simplă, armonioasă, echilibrată, care se detaşează de fond şi tinde să apară mai evident decît altele. în actul oricărei percepţii, datorită unor înclinaţii înnăscute ale creierului, lucrurile tind să ia, dintr-o multitudine de posibilităţi **configuraţionale**, forma cea mai bună, relativ **independentă de stimulii** existenţi. Chiar cînd formele sînt incomplete, noi **le restabi**lim. Prin acest mecanism se explică şi unele **iluzii optice.**

Păstrînd aceste unghiuri de vedere gestalt-iste în domeniul receptării artistice, rezultă că **în perceperea unei lucrări** de pictură privirea noastră **cuprinde întregul unitar, de care** în final depind toate elementele componente ale tabloului.

Sub influenţa aceleiaşi teorii Victor Iancu scria, într-un studiu publicat mai de mult, că „numai privind întreaga configuraţie a unui obiect îi recunoaştem valoarea estetică totală, pe cînd, sesizînd elementele sale formale componente, îi reţinem doar anumite aspecte fragmentare*[1M]. Pentru a-şi susţine afirmaţia el arată că orice atenţie îndreptată, de pildă, asupra rimei sau metricii, în cazul unei

această operaţie presupune, înainte de orice, cuprinderea totală a acelei configuraţii literare.

Din cercetări mai vechi şi mai noi rezultă încă o trăsătură fundamentală care a fost pusă în evidenţă de adepţii acestei teorii. Este vorba de flexibilitatea şi transformabilitatea cîmpurilor perceptive, dezvoltate prin analogie cu noţiunea de „cîmp fizic[11], care pot asigura numai ceea ce este important şi esenţial pentru configuraţia receptată. Acest lucru înseamnă că, în ciuda modificărilor cantitative ale stimulului de bază, percepţia rămîne invariabilă. După James Gibson [155], stimulii şi senzaţiile sînt variabile, în schimb structurile perceptive au o anumită constanţă. Modificînd proporţional petele de culoare într-un anumit tablou sau figurile regulate dintr-o lucrare geometric concepută, formele vor fi percepute ca atare, chiar dacă contururile şi laturile sînt mărite sau micşorate. Este vorba deci de constanţa desenului formei şi nu de constanţa formei ca mărime în limitele cunoscute şi confirmate de psihologia experimentală, pe care însă Gestalt-ismul o ignorează.

Deşi psihologia formei prezintă interes pentru studiul percepţiei, deoarece pune în valoare o serie de aspecte neglijate sau neprospectate de teoriile anterioare (în speţă, de cea asociaţionistă), nu vom invoca şi alte laturi considerate de bază (cîmpul şi forţele, restricţia şi simetria, organizarea), deoarece în economia generală a lucrării ar depăşi limitele propuse.

Problema structurilor perceptive care, în cazul nostru, intră în fenomenul mai larg al receptării estetice, este o temă de actualitate ştiinţifică şi nu întîmplător la Academia de vară din Salzburg funcţionează o „şcoală de văz“ condusă de pictorul Oskar Kokoschka, în cadrul căreia se prezintă prelegeri şi expuneri în legătură cu numeroasele aspecte pe care le ridică limbajul specific al artei.

înainte de a aborda cîteva probleme proprii raporturilor dintre obiectul de artă şi receptarea lui, ne vom referi la cîteva lacune ale psihologiei gestalt-iste.

Ceea ce se poate constata de la bun început este faptul că şcoala configuraţionistă, atît în cazul pregnanţei bunei forme, cît şi în ceea ce priveşte caracterul integralităţii Gestalt-ului, se referă numai la forme geometrice, ceea ce nu-i automat valabil şi în cazul figurilor umane, care nu pot fi surprinse în totalitatea lor decît succesiv şi nu simultan. Dacă forma geometrică este mai uşor de cuprins şi efortul psiho

logic mai mic, altfel se pune problema atunci cînd e vorba de perceperea unor figuri mai complexe.

Transpunînd această idee la o situaţie concretă şi evidentă, putem observa că, în timp ce stilul clasic, evitînd liniile curbe în favoarea celor drepte, ne dă o impresie de uşurare şi echilibru, încărcătura barocului — ca să nu mai vorbim de curbele suprapuse ale rococoului — nu numai că obosesc privirea, dar fac imposibilă încercarea noastră de a surprinde întregul. „După ce ochiul a parcurs totul, nu este sigur că a înregistrat toate“ — spunea Philippe Minguet, referindu-se la decorul rococo [156].

Rămînînd tot în sfera artei, vom observa cum caracterul integral şi organizat al configuraţiei mai este contrazis şi de alte probe. Dacă în cazul unei compoziţii cromatice petele de culoare se armonizează, atunci integralitatea configuraţiei se realizează prin armonie. în cazul în care culorile se opun una alteia vehement, atunci tendinţa de unitate suferă, dezacordurile rupînd şi dezintegrînd forma.

După cum corect remarcă G. M. Tagliabue, principiul pregnanţei formei nu este o normă a reprezentării artistice şi, în consecinţă, nu este automat valabil şi acestui domeniu. Acest lucru este motivat prin faptul că formele artistice originale, avînd un grad mai mare sau mai mic de dificultate, se prezintă *ab initio* ca forme non-pregnante. Timpul, obişnuinţa, educaţia gustului acţionează pentru stabilizarea structurilor perceptive în direcţia celei „mai bune forme" [157]. în această direcţie istoria artelor şi, în special, perioada modernă oferă exemple la îndemîna celor familiarizaţi cu aceste probleme.

Aspecte lacunare ale tezelor gestalt-iste surprinde, cu ştiuta-i profunzime şi J. Piaget. El acceptă în parte această teorie, dar arată că structurile perceptive nu sînt fixe, fără istorie, aşa cum le concep adepţii acestei psihologii ; ele au o geneză a lor, se supun unei evoluţii în raport cu experienţa vîrstei. Nu numai structurile perceptive şi ale inteligenţei sînt supuse unei transformări, ci „orice structură este rezultatul unei geneze", iar pe baza constatărilor trebuie să recunoaştem că „o geneză constituie totdeauna trecerea unei structuri mai simple la o structură mai complexă"...[158]. Acest sistem de transformări aparţine oricărei structuri din lumea obiectivă şi subiectivă — adaugă acelaşi autor.

Aducînd în patrimoniul psihologiei rezultatele unor experimente şi constatări valoric superioare schemelor perceptive emise de teoria asociaţionistă

formei) nu poate să-şi generalizeze în totalitate tezele sale şi în domeniul specific al formelor artistice, domeniu mult mai complex şi bogat în semnificaţii decît cel al configuraţiilor geometrice simple. Pentru elucidarea unor aspecte legate de substanţa subiectului nostru, vom continua dezbaterea acelor probleme aferente reflectării formelor artistice, însă de pe platforma psihologiei genetice şi generale.

VII. 2. VIRTUŢILE ŞI SERVITUŢILE PERCEPŢIEI ÎN RECEPTAREA FORMELOR ARTISTICE

Receptarea formelor artistice implică o serie de condiţii, anumite fenomene şi procese psihice de ale căror caracteristici depind virtuţile şi servitutile percepţiei. Principala virtute a reflectării senzorial-perceptive este aceea că ea reprezintă, în condiţii psihofiziologice normale, singura modalitate de contact optic cu realitatea înconjurătoare. Structura perceptivă nu este o entitate invariabilă şi universală, iar imaginile subiective nu sînt copii fidele şi exhaustive ale lumii obiective. Ele sînt supuse unor condiţionări interioare şi exterioare care grevează asupra percepţiei, impunîndu-i anumite servituţi.

Opusă teoriei gestalt-iste psihologia genetică evidenţiază faptul că percepţia este un proces psihic care evoluează în timp, potrivit unor caracteristici ale vîrstei.

Copilul, înainte de a trăi în lumea conceptuală, există şi reacţionează la stimulii aflaţi în jurul său sub forma unor obiecte şi fenomene materiale. întreaga dezvoltare a comportamentului său este, mai ales în primii ani, un proces de adaptare faţă de mediul înconjurător. în acest stadiu nu este posibilă nici o reacţie coordonată în afara unor legături senzorial-perceptive. J. Piaget demonstrează că activitatea perceptivă se dezvoltă progresiv, de la simpla înregistrare şi reacţie faţă de obiectele familiare (perioada senzorimotorie), pînă la însuşirea funcţiei semiotice sau simbolice de reprezentare şi diferenţiere a formelor.

In contactul nemijlocit cu lucrurile care-l înconjoară copilul îşi dezvoltă funcţia haptică (de apucare, atingere, pipăire) care-i va permite să determine mai corect forma obiectelor, utilitatea şi neutilitatea lor. Fiziologia aparatului optic îl ajută în limitele cunoscute ale adaptării şi convergenţei să le perceapă, cu un coeficient de constanţă, mărimea şi configuraţia.

diferenţiindu-le spaţial şi dîndu-i astfel posibilitatea să evalueze relativ exact volumele şi suprafeţele de care are nevoie. Deşi datele sînt cunoscute, vom reaminti explicaţia lui Piaget : „mărimea este variabilă pentru văz, dar constantă pentru pipăit şi orice dezvoltare senzori-motorie impune stabilirea unei corespondenţe între claviatura percepţiei vizuale şi cea tactil-chinestezică“ [159].

Văzînd şi pipăind, copilul învaţă să asemene, dar şi să deosebească formele. Deosebirea înseamnă discriminare care, după M. Golu, are la bază „sensibilitatea diferenţială", un mod de disociere a caracteristicilor obiectuale, care apar simultan sau succesiv în cîmpul percepţiei noastre. Forma obiectelor este din ce în ce mai clar şi mai complet percepută.

Experienţa dobîndită în acest contact nemijlocit cu obiectele existente sau realizate îi dă posibilitatea de a-şi evoca şi reprezenta formele în lipsa lor (cu ajutorul memoriei) şi de a le atribui alte semnificaţii decît cele pe care le reprezintă în realitate (funcţia simbolică).

într-un stadiu mai evoluat intervine şi factorul praxiologic, de adaptare prin transformare a formei la nevoile materiale sau spirituale ale omului.

Adaptînd aceste caracteristici ale structurilor perceptive la specificul artei putem arăta că, în timp ce pentru creatorul de forme aptitudinile, talentul şi gustul îi permit descoperirea unor detalii mai puţin relevante dar semnificative, pentru un receptor obişnuit perceperea lucrurilor înseamnă discriminarea şi înregistrarea acestora cu trăsăturile lor comune, generale. în ambele situaţii, obiectualitatea stimulilor, experienţa anterioară, motivaţia, temperamentul, instruirea ş.a., au un rol deosebit.

In contactul şi interacţiunea sa cu lumea înconjurătoare, existenţa şi caracteristicile obiectuale ale stimulilor au primordialitate. De exemplu, atunci cînd asupra ochiului unui pictor cad reflexele cromatice ale unei picturi, el nu va conştientiza reacţiile retiniene, ci calităţile coloristice şi de formă ale tabloului respectiv. Dacă artistul vrea să-şi verifice aceste impresii, el nu va judeca lucrarea după procesele psihofizio- logice care au avut loc la nivelul creierului, ci prin compararea imaginii subiective cu cea obiectivă.

In acţiune obiectualitatea stimulului direct, în contact cu omul, mai înseamnă dialogul ce se poartă între aceşti doi termeni, din confruntarea cărora, în artă, apare sau poate apărea o formă nouă, în cazul unui sculptor, întreaga operă

ţie de modelare a unei lucrări se realizează prin transmiterea unor comenzi mîinii, controlate şi corectate de ecoul răspunsurilor venite prin feed-back. în acest timp, motivaţia păstrează atenţia trează, pentru ca stimulul obiectual să fie menţinut în cîmpul percepţiei şi transformat în conformitate cu scopul artistic urmărit.

în cazul artistului experienţa creatoare îi permite asemănări şi deosebiri sensibile, pe care le redă apoi în reprezentări plastice, sub aspectele lor cele mai importante „sau în alcătuirea care a exercitat şi asupra conştiinţei sale cea mai puternică impresie'[1 16°].

Pentru receptor perceperea formei este, aşa cum arătam mai sus, o problemă de experienţă şi educaţie, care face ca ochiul să capete rafinamentul necesar aprecierii unei opere plastice fără să mai recurgă concomitent şi la serviciile altor simţuri. Aşa cum observa cu intuiţie psihologică istoricul de artă Heinrich Wolfflin, „operaţia pe care o execută ochiul este similară cu cea pe care o îndeplineşte mîna ce alunecă de-a lungul obiectelor pentru a le defini contururile", însă „aşa cum copilul s-a dezobişnuit să mai pună mîna pe lucruri pentru a le înţelege", tot aşa şi omul a renunţat „să mai cerceteze imaginea de artă numai prin prisma tactilităţii" [161]. El s-a lăsat cu totul „în voia aparenţei[14], odată cu evoluţia conştiinţei, a posibilităţii de a înţelege şi aprecia de la distanţă caracteristicile calitative şi cantitative ale formei datorită unei îndelungate experienţe dobîndite ca rezultat al întăririi legăturilor temporare dintre impresiile optice şi cele cutanat-chinestezice. Tocmai această experienţă îi permite unui subiect să aprecieze o sculptură numai pe baza datelor optice, fără ca celelalte trăsături concret senzoriale să-i rămînă străine, chiar dacă lucrarea respectivă nu este examinată şi tactil. Informaţii despre calităţile sau scăderile exterioare ale unui material fiecare din noi le avem asociate şi stocate din experienţa nemijlocită stabilită anterior momentului respectiv. Aceasta este regula. Ochiul nostru este însă atras şi de aspectele complet inedite, necunoscute experienţei anterioare. Ele sînt disociate de fondul percepţiei, devenind obiectul atenţiei. Cînd este vorba de o lucrare figurativă sau nonfigurativă, de sculptură sau pictură, interesul nostru se va fixa asupra acelor tehnici, materiale şi stiluri noi, asupra acelor porţiuni care exercită cea mai mare forţă de atracţie, în special asupra contrastelor, a formelor mici în raport cu cele mari, a formelor moi în raport cu cele tari etc. Fiind asimilate,

vor intra în depozitul nostru de date, îmbogăţind fondul experienţei perceptive.

Caracteristicile structurii perceptive sînt cel mai mult utilizate de reprezentanţii artei optice (op-artei) care construiesc imagini plastice bazate pe serii de forme geometrice ce frapează ochiul prin dinamismul lor, şocul vizual fiind dezideratul principal al acestor creatori, ce şi-au fundamentat concepţia pe specularea efectelor retiniene.

Dacă principalele virtuţi ale percepţiei constau în posibilitatea ei de a reflecta şi reprezenta lumea pe plan subiectiv, servitutile acesteia ţin nu numai de construcţia patologică a analizatorului optic (care determină agnoziile şi acromatopsiile), ci şi de structura lui normală (care impune anumite bariere psiho-fiziologice), de legile perspectivei care, în anumite condiţii, ne fac să vedem altfel formele decît sînt ele în realitate.

Cunoscînd servituţile percepţiei putem prevedea efectele lor în cazul particular al recepţionării formelor plastice şi arhitecturale. Dacă luăm, de exemplu, faţada unui edificiu care este realizată sub forma unui dreptunghi după proporţiile numărului de aur, perceperea lui diferă în funcţie de unghiul optic. Privindu-l din plan orizontal îl vom vedea, conform legilor perspectivei, aproape de forma lui iniţială, mai mare sau mai mic, în funcţie de distanţă. Schimbînd însă planul orizontal cu un unghi de elevaţie (oblic), dreptunghiul va fi văzut ca trapez, iar proporţiile numărului de aur se vor pierde în imaginea noastră subiectivă [162].

De deformările ce apar datorită depăşirii limitelor în care se păstrează constanţa formei (prin creşterea sau scăderea unghiului de privire mai mare de 10 grade în raport cu orizontala), trebuie să se ţină cont şi în cazul etalării tablourilor într-o expoziţie. Din această cauză, nivelul de la care se fixează lucrările de pictură sau grafică nu trebuie să depăşească perpendiculara înălţimii medii a privirii (simeza).

O consecinţă optică cu implicaţii interesante pentru receptarea artistică, care decurge din efectele de cîmp ale percepţiei, se realizează în funcţie de o anumită distanţare spaţială a subiectului faţă de o pictură. în aceste condiţii se înregistrează slăbirea puterii de discriminare (datorită limitelor psihofiziologice ale analizatorului optic), care stimulează în schimb facultatea noastră de proiecţie, adică de completare a unor forme neclare aflate în diferite zone ale lucrării[163]. Este vorba de apariţia iluzorie a unor detalii şi

contururi pentru obţinerea cărora colaborează memoria şi imaginaţia noastră. Din această cauză privirea unui tablou de la o distanţă adecvată şi ascultarea unei piese muzicale într-o amplitudine moderată ne procură, în general, satisfacţia unei receptări estetice fără egal.

Aceste efecte pot fi obţinute mai ales din acele imagini intenţionat estompate (sfumato), forme „acoperite de văl“, realizate, după cum afirmă Gombrich, tocmai pentru a stimula „mecanismul proiectării".

Leonardo da Vinci este considerat inventatorul acestui procedeu artistic despre care Vasari spunea, lăudîndu-l, că oscilează între văzut şi nevăzut, iai' Pliniu, referindu-se la pictorul elen Parrhasios, arăta că asemenea imagini conştient estompate ne permit „să înţelegem ceea ce nu se vede“ [1C4]. Şi, cu aceste chestiuni, intrăm într-un domeniu căruia, din cîte sîntem informaţi, nimeni altul ca Gombrich nu i-a consacrat atîta muncă şi pasiune. Lucrarea sa *Artă şi iluzie,* un exemplu strălucit de informaţie şi structurare constructivă a materialului, conferă posibilitatea unei largi confruntări cu această problemă de psihologie şi estetică, în cadrul căreia — după mărturisirile autorului — l-a preocupat, dincolo de graniţele artei, „studiul percepţiei şi al iluziei optice", utilizînd cele mai recente informaţii ştiinţifice.

Iluzia, această reflectare denaturată, falsă, neconformă cu realitatea dar bazată pe o percepţie exactă, a fost cunoscută din vechime ca fenomen, dar neexplicată ştiinţific decît în epoca contemporană. în antichitate omul i-a constatat efectele, a folosit-o în artă, a comentat-o filozofic dar nu i-a putut pătrunde tainele mecanismului psihic.

La greci iluzia avea semnificaţie metafizică, desemnînd aparenţa neadevărată a lumii. în epoca modernă, pentru George Berkeley şi David Hume, iluzia a fost implicată în fiecare imagine, considerînd că-i conferă acesteia posibilitatea de a deveni mai sugestivă şi mai expresivă. Cu cît iluzia realului era mai perfect realizată, să zicem în cazul unui portret, cu atît mai izbutită artistic era apreciată lucrarea.

Astăzi ştim că în cele mai frecvente situaţii iluzia apare atunci cînd, peste un sistem de legături temporare, intervin (se suprapun) imaginile unui nou sistem, care în unele privinţe coincide cu primul, în altele însă îl contrazice[165]. Cu cît neconcordanţele sînt mai mari, cu atît iluzia este mai bizară. Aici se încadrează cunoscutele figuri sau imagini absurde pe care ochiul le percepe ca atare, iar mintea le refuză

ca neverosimile. Este, în acest caz, o contradicţie între creierul care ,,vede“ şi creierul care prelucrează şi gîndeşte, între ochiul care acceptă că apa curge în sus şi raţiunea care respinge această aparenţă.

Iluziile se realizează nu numai prin suprapunerea celor două sisteme de legături temporare (vechi şi noi), ci şi prin mecanismul proiectiv declanşat de diferite motivaţii personale, prin tendinţa de restabilire a întregului — cum ar spune configuraţioniştii — sau dintr-o necesitate de echilibrare a imaginilor provenite din lumea obiectivă, cu cele reflectate pe plan subiectiv.

Din aceste considerente arta este o iluzie ; ea ne dă imaginea suprafeţelor plane, în relief, a formelor în general, imaginea perspectivei, a luminii şi a întunericului şi alte aparenţe. De exemplu, un portret realizat în maniera unui naturalism perfect ne dă pentru un moment (sau chiar mai mult) iluzia realului. Ilustrativă în acest sens este povestirea lui Pliniu cel Bătrîn referitoare la marii pictori ai antichităţii, Parrhasios şi Zeuxis, care se întreceau în imitarea cît mai fidelă a realităţii (mimesis).

In această situaţie contrazicerile între vechile şi noile legături fiind mici, iluzia este completă şi perfect realizată în conştiinţa privitorului.

Dintr-o altă perspectivă rezultă felul în care anumite forme incomplete sau slab conturate au devenit inteligibile prin ceea ce imaginaţia şi privirea consumatorului de artă continuă.

Să ne reamintim ochii copiilor din picturile lui Tonitza, formele sculpturale ale lui Brâncuşi, culorile lui Ţuculescu care, dincolo de conciziunea lor estetică, ne dau posibilitatea să le completăm cu propriile noastre resurse subiective, care includ, după caz, şi iluzia unor aparenţe ; ochii sînt aidoma, strălucitori şi vii, chiar dacă în realitate sînt doar două mărgele de culoare, coloana sculptorului din Hobiţa văzută cu ochii minţii continuă, iar rapiţa lui Ţuculescu creşte aevea.

In arta modernă, suprasolicitîndu-se efectele proiective, forma a fost simplificată şi adusă la esenţe geometrice. Un simplu oval poate fi completat de noi, pe plan subiectiv, cu celelalte trăsături ale figurii umane „dacă ştim ce trebuie să fie“ [166], altfel facultatea noastră proiectivă nu va fi stimulată.

Op-arta speculează cel mai eficient servitutile percepţiei, obţinînd iluzia optică conform unor rezultate scontate şi previzibile. Din numeroasele exemple oferite de

ni s-a părut cel mai concludent : spirala lui Fraser. în realitate nu este vorba de o spirală (iluzia este însă perfect realizată cu ajutorul desenului), ci de nişte cercuri concentrice ; ne vom convinge numai dacă le vom urmări nu cu privirea, ci cu creionul[167].

Jalonînd doar aceste cîteva probleme din ceea ce am numit virtuţile şi servituţile percepţiei în receptarea formelor artistice (şi nu numai a lor), n-am sugerat doar o problematică cu un evantai foarte mare de aspecte, ci am vrut să atragem încă odată atenţia asupra faptului că, în transmiterea informaţiilor prin intermediul unor purtători (în acest caz, culoarea şi forma), există un canal subiectiv (percepţia) care asigură preluarea, dar şi denaturarea parţială a acestora.

Comunicarea prin intermediul formelor trebuie să aibă în vedere şi acest aspect dovada constituind-o, în sensul amintit, numeroasele teorii şi şcoli care ţin seama tocmai de instruirea văzului şi reglarea percepţiei în contact cu atîţia factori perturbatori.

VIH LIMBAJUL FORMELOR SPAŢIALE

VIII. 1. COMUNICAREA OBIECTUAL-SIMBOLICA

Una dintre modalităţile elementare de a primi şi transmite informaţii se realizează nemijlocit prin intermediul obiectelor şi lucrurilor naturale. Mai întîi — aşa cum am mai arătat — omul le-a descifrat şi stabilit sensul utilităţii lor biologice, după care (într-o fază mai evoluată) le-a încărcat şi cu alte înţelesuri decît cele pe care le evocau lucrurile : cu simboluri. Investite cu sensuri şi semnificaţii, obiectele din lumea fizică au devenit informaţii. Este evident că acest proces de convertire a lucrurilor în semne cu o anumită corespondenţă semantică se realizează numai în prezenţa conştiinţei.

Prin această metamorfoză subiectivă obiectele lumii naturale se transformă în limbaj. Se stabilesc verigile acestei transformări, arătîndu-se că lucrurile constituie nu numai stimulul senzaţiilor noastre, ci şi punctul de plecare al mesajelor informaţionale receptate de subiect; semnalele obiectuale se transformă în fapte de conştiinţă, provocînd un proces de „inducţie electronervoasă“, care este convertit într-un proces de „inducţie logică" [168].

Rezultă că lucrurile naturale sau cele produse în sfera activităţii practice pot fi considerate, în demersul comunicării interumane, semne. Acestea din urmă trec în imagine cu bagajul lor semantic, fapt care ne obligă să privim lucrurile din perspectivă semiotică, purtătoare de semnificaţii, ca „lexic re- i ficat" [169].

Orice lucru este, în primul rînd, purtătorul propriei sale informaţii, al formei şi conturului sau, dincolo de care i se pot atribui în mod simbolic şi alte semnificaţii. în această ipostază (de obiect şi simbol), orice lucru devine polisemie. Din bogata încărcătură de sensuri, receptorul îl preia pe cel impus de logica contextului respectiv.

Din cele mai vechi timpuri oamenii au atribuit unor obiecte semnificaţii simbolice, cu ajutorul cărora vehiculau idei şi sentimente. Este cunoscută relatarea lui Herodot cu privire la mesajul trimis de sciţi regelui Darius. Semnele mesajului au fost extrase din repertoriul simbolic-obiectual şi purtau semnificaţia incifrată de emiţător pentru următoarele fiinţe şi lucruri : o pasăre, un şoarece, o broască şi cinci săgeţi. Neexistînd o codificare comună a simbolurilor, interpretarea a fost diferită. în timp ce Darius a tălmăcit sensul acestor obiecte drept semnul unui act de supunere şi închinare, sciţii le atribuiseră semnificaţii diametral opuse (ameninţătoare), care se adresau armatei conduse de vestitul rege persan. Descifrat conform codului dat de sciţi, mesajul însemna : „dacă nu veţi zbura ca păsările, dacă nu vă veţi ascunde sub pămînt ca şoarecii sau în apă ca broaştele, veţi pieri de săgeţile noastre[14].

O asemenea modalitate de comunicare obiectual-simbolică se mai utilizează şi astăzi la nivelul unor comunităţi umane rămase pe o anumită treaptă a evoluţiei socio-culturală, precum şi în cazul unor popoare dezvoltate, dar în viaţa cărora se mai practică obiceiuri tradiţionale, păstrătoare ale unor translaţii rituale şi ceremoniale.

H. Jensen descrie cazul unui african din tribul joruba care, fiind întemniţat, a trimis un mesaj familiei sale, constînd dintr-o piatră, o bucată de mangal, piper, cîteva boabe de porumb zbîrcit şi o cîrpă. Tîlcul acestei înştiinţări obiectual- simbolice era următorul : aşa cum e piatra tare, aşa este corpul meu, aşa cum e manganul negru, aşa sînt perspectivele mele, aşa cum e piperul de iute, aşa este sufletul meu, aşa cum sînt stîrcite boabele de porumb, aşa va fi corpul meu plin de suferinţe, aşa cum e zdrenţuită cîrpa, tot aşa de ruptă este şi îmbrăcămintea mea [17°].

Acest fel de exprimare şi comunicare ocazională bazată pe intenţionalitatea şi inventivitatea asociativă a emiţătorului, a fost completat, din cele mai vechi timpuri, de un limbaj obiectual-simbolic, devenit tradiţional şi practic diferit în timp şi spaţiu de colectivităţile umane.

Egiptenii, ca şi alte popoare antice, au cultivat simbolul obiectual prin intermediul căruia îşi exprimau ideile şi emoţiile lor în raport cu lumea înconjurătoare cu natura şi organizarea socială. Vom aminti că, pentru vechii locuitori din delta Nilului, floarea de lotus avea o semnificaţie cosmogonică. Din inima ei — spuneau egiptenii — „a ţîşnit soarele[11] şi s-a născut lumina ; tot ea mai reprezenta geneza vieţii şi „originea lăuntrică a iluminării spirituale“ [171]. Emblemele zoomorfe ale nomarhilor egipteni (şefii unor regiuni administrative denumite ,,nomo“), reprezentînd lei sau tauri, erau însemnele forţei şi curajului ce li se atribuiau acestor conducători. Faraonii, la rîndul lor, erau identificaţi cu zeul Horus, ilustrat simbolic printr-un şoim care, în constelaţia zeităţilor egiptene, era fiul lui Osiris şi al zeiţei Isis, zeităţi ce semnificau natura şi periodicitatea ei[172].

Investirea obiectelor naturale cu anumite semnificaţii simbolice a constituit o practică obişnuită a tuturor culturilor, în- cepînd cu cele preistorice, dar ca sistem a cunoscut cea mai largă răspîndire în evul mediu. în stemele, emblemele şi figurile heraldice din această ultimă perioadă apar nenumărate însemne ce reproduc astre şi animale ce evocă altceva decît ceea ce reprezintă. In spiritul simbolicii medievale, globul pămîntesc exprimă ideea suveranităţii, stelele pe cea a eternităţii şi zeificării, leul reprezintă simbolul vigilenţei puterii şi generozităţii, leopardul este animalul vitejilor şi al războinicilor, calul al curajului, pasărea phonix în flăcări ilustrează învierea, renaşterea, cîinele este simbolul vigilenţei dar şi al afecţiunii, pisica semnifică ideea libertăţii şi a independenţei, cămila este simbolul răbdării şi al cumpătării, castorul, al păcii şi al muncii perseverente [173] etc.

In tradiţia poporului german anumite animale sînt mesagere ale unor semnificaţii simbolice, unele dintre acestea avînd un caracter prevestitor. Cucul prevesteşte primăvara, dar ■ şi numărul anilor de trăit, cucuveaua anticipează un ghinion, privighetoarea şi turturica reprezintă simbolul iubirii, corbul semnifică forţa de cunoaştere, vulturul este simbolul puterii, şoimul al luptei, calul al onoarei şi al cavalerismului, iar şarpele reprezintă spiritul protector al caselor. Din aceste convingeri rezultă şi atitudinea de simpatie sau antipatie a oamenilor faţă de aceste animale.

După cum este lesne de remarcat, atunci cînd simbolul se constituie prin analogie cu anumite caracteristici ale obiectului sau fiinţei evocate, este uşor de înţeles şi

Dacă încifrarea semnificaţiei se asociază unor figuri rezultate dintr-un procedeu de aglutinare, ca în cazul emblemelor sau a altor combinaţii tip minotaur, pegas, sirenă etc., descifrarea trebuie însoţită de explicaţii istorice, heraldice, socio-culturale, estetice etc.

Etnologic vorbind şi obiceiurile populare păstrează pînă în zilele noastre modalităţi de exprimare obiectual-simbolică. Fiind acte de comunicare rituale şi ceremoniale — scrie Mihai Pop — obiceiurile tradiţionale româneşti se realizează prin anumite manifestări, asociate sau nu cu „obiecte de valoare simbolică[1''17']*. In contextul lucrării noastre acestea interesează şi în consecinţă le vom ilustra cu cîteva exemple. în sistemul obiceiurilor româneşti de peste an, cu ocazia unor evenimente calendaristice sau în afara unor date fixe, ori în alte împrejurări care marchează momente importante din viaţa omului imaginaţia poporului nostru a atribuit diferite semnificaţii simbolice unor obiecte care sînt utilizate în ceremonialul unor manifestări exprimînd, la nivelul individului sau colectivităţii, o atitudine, un gînd sau un sentiment. Cu ocazia anului nou în multe regiuni ale ţării colindătorii aruncă asupra gazdei boabe de grîu (simbolul belşugului), aceasta, la rîndul ei, oferă colaci care au aceeaşi semnificaţie. în anumite împrejurări se oferă oaspeţilor pîine şi sare, ca semne ale respectului, preţuirii, omeniei, dar şi ca atribute indispensabile ale existenţei biologice.

Din nenumăratele exemple ce s-ar mai putea da în susţinerea tradiţiei obiectual-simbolice din ţara noastră, vom mai aminti obiceiul tinerelor fete din Oltenia care, în seara anului nou, amestecă şi apoi trag dintr-un săculeţ anumite lucruri investite ca semne prevestitoare. Dacă fata scoate un cărbune, înseamnă că viitorul ei soţ va fi brunet, dacă extrage o oglindă, atunci alesul inimii va fi fudul, în cazul în care prinde o bucăţică de lină, acest lucru prevesteşte că mirele va fi bogat etc.

Cu multe alte semnificaţii simbolice sînt încărcate obiectele naturale şi artificiale de imaginaţia şi inventivitatea popoarelor. Toate acestea sînt depozitate şi conservate în tradiţia obiceiurilor populare, supuse modificărilor şi îmbogăţirii în timp şi spaţiu. Unele au trecut din patrimoniul folcloric al unor popoare, în cel comun al întregii umanităţi. Peste tot în lume, a dărui flori înseamnă atenţie, iubire, devotament, preţuire, prietenie etc.

Utilizînd obiecte şi chiar fiinţe ce evocă anumite simboluri, omul a înjghebat cea mai elementară formă de limbaj prin intermediul căreia, într-un anumit spaţiu socio-cultural, a început să se exprime şi să-şi completeze posibilităţile de comunicare indirectă, directă şi de bază rămînînd însă translaţia verbală. Plină de semnificaţie ne apare în această lumină reflecţia lui Goethe, conform căreia „toate fiinţele şi toate lucrurile care ne înconjoară sînt simboluri grele de sens ; cine ar ajunge să descifreze convenabil semnificaţia lor, ar putea curînd să se lipsească cu totul de scris şi de cuvînt".

VIII. 1.1. DE LA PICTOGRAMELE NEOLITICE LA CELE MODERNE

Simţind imperios nevoia unor consemnări şi comunicări cursive ale experienţei acumulate, omul primitiv a constatat că obiectele nu puteau fi folosite ca elemente (semne) operaţionale într-un asemenea demers. în consecinţă, pe o anumită treaptă de dezvoltare a societăţii, unii reprezentanţi mai inventivi ai diferitelor colectivităţi umane au început să transcrie grafic, în imagini rudimentare, lucruri şi fiinţe aflate în imediata lor apropiere şi care exercitau impresiv cea mai puternică înrîurire asupra lor. Imitînd stîngaci prin linii forma unor obiecte din jurul său, pe care le-a reprodus depăşind sensul lor strict concret, omul şi le-a imaginat după algoritmul unei logici elementare ce i-a permis să le utilizeze ca semne ale primelor mesaje, din care s-a născut scrierea picto- grafică, precum şi cele dintîi manifestări artistice.

Acest fel de „însemnări[14] coboară, după unii autori,, pînă la limita a 30 000 ani î.e.n. O asemenea precizare aparţine lui A. L. Gourhan care consideră că cele mai vechi consemnări de ordin pictografic aparţin incaşilor din Auriquarien. în aceste imagini autorul citat arată că se pot descifra convenţii de concept specifice oricărei forme de limbaj, adică sînt implicate structuri de semnificaţie simbolică [175].

O foarte lungă perioadă de timp a predominat „scrierea[14] pictografică din care, prin simplificare, s-au născut semnele ideografice, ca de exemplu cele de origine chineză, sumeriană, egipteană etc. Figurile, formele şi imaginile lucrurilor şi fiinţelor transcrise la început într-o manieră stîngace şi naivă, dar cu o evidentă tendinţă de

rile şi simţămintele omeneşti într-o succesiune logică. Ele pot fi citite de .orice l'iinţă inteligentă, indiferent de cunoaşterea unei limbi.

Dacă ne-am bizui pe această logică ar însemna să refuzăm termenul de scriere pictogramelor şi ideogramelor chineze, dar noi considerăm că raţionamentul are anumite inadvertenţe. Prima observaţie este aceea că piclogramele nu aveau aceleaşi sensuri semantice în timp şi spaţiu ; ele (aşa cum am arătat mai sus), depăşeau accepţiunea strict concretă a lucrurilor. Semnificaţiile lor erau stabilite pe baza unor convenţii mutuale, într-un anumit spaţiu socio-cullural, ceea ce conferea posibilitatea unei înţelegeri numai celor care cunoşteau simbolica semnelor respective in consecinţă şi nu puteau fi citite de orice fiinţă inteligentă. în al doilea rînd conţinutul lor este descifrat, in cazul scrierii chineze fără ca cel caic le utilizează să cunoască acelaşi dialect, dar acest lucru nu înseamnă că pictogramele şi ideogramele respective nu formează o scriere. Se ştie că tocmai aceste semne (în cazul nostru, lim_7 baj grafic) permit poporului chinez, numeroaselor naţionalităţi conlocuitoare din această ţară, să comunice şi nu prin intermediul limbii, care cunoaşte o atît de mare diversitate dialectal^. Pe aceste considerente E. A. Lorhas, la fel ca alţi oameni 'de ştiinţă, asemăna exprimarea şi comunicarea prin imaginile pictografice cu cea realizată prin gesturi şi mimică [17li], care pot fi înţelese numai de cei care le cunosc sensul.

Printr-un proces de abstractizare şi generalizare piclogramele figurative s-au simplificat treptat, ajungînd la semne ideografice Dovada acestei afirmaţii o constituie faptul că cele mai vechi iaeograme chineze sînt de origine pictografică. Ele au rezultat din esenţializarea unor figuri şi forme obiectuale derivate din imaginea grafică a omului, ochiului, gurii, miinii, calului, elefantului, soarelui, lunii, muntelui etc. De exemplu, transformarea succesivă a piclogramei care semnifică noţiunea de om, a înregistrat următoarele etape grafice

Evoluţia simplificatoare a imaginii iniţiale a permis In-' mulţirea generală a semnelor, ajungindu-se la comunicarea ideografică , ideograma fiind simbolul grafic al unui conţinut semantic la nivelul unei noţiuni. Din acest proces de stilizare

a apărut un paradox : esenţializarea grafică a pictogramelor a dus la posibilitatea înmulţirii semnelor şi, în consecinţă, la complicarea scrierii chineze. Proliferarea ideografelor a permis transcrierea întregului lexic în tot atîtea semne cîte însumează vocabularul limbii respective. Dacă în jurul anului 800 î.e.n., numărul ideogramelor era de 3 000, în secolul al Vl-lea î.e.n. era de 24 000, în veacul al XVIII-lea de 42 000, în secolul nostru s-a ajuns la 60 000 de semne [177].

O metamorfoză cvasisimilară a înregistrat şi scrierea cuneiformă, folosită de sumerieni încă din mileniul al IV-lea î.e.n. La început pictogramele reprezentau schematic imaginea soarelui şi a altor aştri, a unor capete de animale, de om, silueta unui peşte etc. Acestea aveau la început semnificaţia lucrurilor şi fiinţelor respective, pentru ca în timp să capete şi sensuri metaforice. De pildă, semnul pictografic al soarelui va însemna, într-un anumit context, „zi" sau „strălucitor", iar imaginea grafică ce semnifica o stea, să fie sinonimă cu „cer“ şi „zeu“ [178].

Pictogramele sumeriene au suferit şi ele o transformare prin simplificare, din care s-a născut o scriere semi-ideografică ce a anticipat-o în multe privinţe pe cea fonetică ; în specificul acesteia, semnele în fonmă de „cui" (din latinescul cuneus), au fost dispuse liniar, într-un sistem unitar.

Scrierea egipteană este o combinaţie între vechi pictograme şi notaţii fonetice. La început numărul grafemelor a fost de 700, ajungînd în final la 3 000, ceea ce a făcut ca unui semn să-i corespundă mai multe semanteme pentru a putea acoperi întregul lexic. Din această cauză legătura dintre forma desenului pictografic şi semnificaţia lui nu se poate stabili decît în context; aceleaşi semne corespund mai multor concepte.

Pentru a putea rezolva dificultăţile de decodificare provenite din polisemantismul unor simboluri grafice egiptenii, ca şi chinezii, au recurs la „chei“ (semne auxiliare denominative) care permiteau precizarea semnificaţiei. De exemplu, pentru a delimita semantemul hieroglifei care nota grupul sonor j.s.t. şi care însemna atît palat, cît şi grup de lucrători, se utiliza pentru primul sens indicatorul „casă", iar pentru al doilea idiomul „bărbat" [179].

Trebuie remarcat faptul că, în raport cu scrierea chineză şi sumeriană, cea egipteană a păstrat şi în forma ei evoluată foarte multe pictograme care corespundeau unor reprezentări imagistice ale realităţii. Printre acestea figurau forme şi contururi de animale, păsări, plante, precum şi alte

venţional alese, cu ajutorul cărora egiptenii şi-au construit un sistem de scriere mai economicos decît chinezii. Ceea ce trebuie să remarcăm în acest caz se referă la felul în care simbolurile obiectuale au trecut în simboluri grafice.

In alte situaţii calitatea formală a semnelor de origine pictografică nu mai aparţine scrierii, „capătă o expresie plastică autonomă, atunci cînd se detaşează de conţinutul verbal“ ; are valoare prin ea însăşi. Astfel, odată cu arta şi, în paralel, cu lexicul verbal, apare şi un limbaj al formelor, am adăuga noi, independent de originile sale pictografice. In acest sens autorul citează scrierea kufică prezentă încă pe edificiile musulmane (cu aspect decorativ), care iniţial oferea posibilitatea utilizării unor inscripţii ce exprimau fiecare un ansamblu de cuvinte. Cu timpul ea şi-a pierdut conţinutul semantic, inscripţiile avînd doar funcţii ornamentale, proprii limbajului formelor artistice, limbaj ireductibil sub acest aspect la concepte. Aşa s-a întîmplat şi cu unele miniaturi folosite în caligrafia medievală care, pierzîndu-şi sensul iniţial, au devenit forme decorative.

Acest proces de pierdere a sensurilor iniţiale se poate constata şi în cazul simbolurilor utilizate în arta noastră populară. Motivele reproduse pe ceramică, pe lemn, precum şi însemnele de pe casele ţărăneşti din ţara noastră sînt — după cum afirmă T. Bănăţeanu — „o scriitură[44] care poate fi citită şi înţeleasă numai dacă sînt cunoscute resorturile tradiţionale din care străbat aceste expresii de comunicare etnico-cultu- rală. în structura „motivelor ce vorbesc limba particulară a formelor" (Al. Tzigara Samurcaş) vom descoperi un depozit bogat de sensuri şi semnificaţii care — deşi în parte sau chiar în totalitate nu mai sînt cunoscute atît de meşterii care le reproduc, cît şi de purtătorii acestora —, păstrează, prin- tr-un proces cumulativ, o întreagă experienţă de viaţă acumulată de colectivitate şi individ în contact cu mediul social şi natural.

Ca urmare a unei cercetări sociologice condusă de Dimitrie Guşti cu mai bine de 40 de ani în urmă în satul Drăguş din judeţul Braşov, Alexandru Diima, participant la această prospectare, consemna în lucrarea *Arta populară şi relaţiile ei,* că semnificaţiile stelei cu rozetă în şase şi opt colţuri, care simbolizează iniţial mîntuirea, avîntul, forţa sau, în accepţie păgînă, cultul soarelui, s-au pierdut complet. Acesta este unul din numeroasele cazuri care ar putea fi citate în acest sens.

încărcătura semantică a repertoriului de motive din cadrul artei noastre populare, în cele mai multe cazuri, este cunoscută numai de specialişti. Funcţia simbolică a acesteia s-a transformat în una pur decorativă, transmiţînd în virtutea unei îndelungate tradiţii frumuseţea unor forme şlefuite de geniul poporului nostru, posesor al unui limbaj de o nebănuită bogăţie artistică.

Procesul de pierdere a conţinutului semantic este manifestarea unui simptom socio-cultural mai vechi, în care sens vom cita un caz care ni se pare semnificativ. Acest lucru nea fost dovedit, printre altele, de însemnările fhcute pe o icoană de ritual ortodox din 1863 găsită în patrimoniul muzeului din Făgăraş. Pentru a face cunoscute mai vechile semnificaţii simbolice ale unor animale ce exprimă în această concepţie condamnabile trăsături morale, meşterul popular Ion Pop, probabil la îndemnul celui care a comandat-o, a desenat pe o inimă şapte figuri zoomorfe, specificînd în dreptul fiecăreia ce înseamnă, ce semnifică. în acest limbaj pictografic, bursucul simbolizează zgîrcenia, şarpele, — zavistia (ura, pizma), clinele — mînia, broasca — lenevia, porcul — lăcomia, ţapul -— curvia, păunul — mîndria. Unele din aceste semnificaţii se păstrează şi în zilele noastre, altele s-au pierdut.

Se estompează şi simbolica anecdoticii şi fabulaţiei care a inspirat valoroasa tradiţie a picturii noastre populare pe sticlă. Astăzi noi o preţuim nu pentru ceea ce ea reprezintă ca sens iconic, ci pentru felul în care s-a exprimat, autentic, pur şi naiv acel pictor popular cunoscut sau, de cele mai multe ori, anonim.

Conform unor opinii exprimate rezultă că odată cu dezvoltarea scrierilor fonetice şi etimologice, pictografia ar fi suferit o accentuată diminuare, iar după McLuhan, galaxia Gu- tenberg a întrerupt dominaţia imaginii.

Alţi cercetători însă nu împărtăşesc un asemenea punct de vedere ; unul dintre aceştia este Robert Escarpit, la a cărui părere subscriem şi noi. înainte, ca şi după apariţia scrierilor, comunicarea prin imagini exprimată în forme, figuri şi imagini a continuat şi continuă să existe. Ea a fost prezentă în desenele rupestre, în pictograme şi ideograme, s-a dezvoltat în omamentica şi simbolica funerară, în iconografia laică şi religioasă etc. Autorul citat consideră că n-a existat niciodată un divorţ total între imagine şi scris. întrucît sensurile caligrafice nu separă semnificaţia de formele plastice ale textului [18&].

Intr-adevăr, nu se poate afirma că pe firul acestor tradiţii s-au manifestat întreruperi totale. Este evident că reprezentarea grafică prin desen este mai accesibilă oamenilor decît orice formă de scriere care, pînă la generalizarea învăţămîntu- lui organizat şi obligatoriu, era apanajul unei categorii destul de restrînse de oameni.

Pictogramele, într-o accepţie nouă, cunosc o mare răspîn- dire şi în epoca contemporană. în veacul al XlX-lea, odată cu dezvoltarea societăţii industriale, asistăm la elaborarea şi generalizarea unui limbaj al imaginilor corespunzător necesităţilor impuse de noile condiţii sociale. Secolul nostru va înregistra o adevărată explozie în această direcţie ; imaginea va triumfa cu ajutorul mijloacelor de comunicare în masă (mass- media), punînd — după cum au arătat unii culturologi — bazele unei noi civilizaţii. Psiho-sociologii au calculat şi au făcut statistici : 80% din informaţiile primite de om provin pe cale vizuală.

Nevoia de sinteză şi rapiditate în emiterea şi receptarea informaţiei a determinat nu numai păstrarea, ci şi extinderea comunicării prin semne grafice. Simbolurile adoptate în re-clama comercială, panourile rutiere, tablourile de comandă din aparatura industrială, tehnică şi electrotehnică etc., sti-mulează mai mult reflexele vizuale decît comunicarea prin cuvîntul scris, sînt mai operaţionale şi mai eficace prin forţa lor de sugestie, concentrare şi comunicare. Un panou care indică printr-un simbol pictografic sau ideografic un viraj la stînga sau teren accidentat, este mult mai edificator decît un text care ar avertiza : atenţie, viraţi la stînga ! sau atenţie, teren accidentat şi pericol de alunecări ! Dacă în primul caz receptarea se face rapid, iar comunicarea sensului este aproape simultană, în cel de al doilea percepţia şi, respectiv, prelucrarea textului solicită cîteva fracţiuni de secundă, micşorînd atît din timpul de reacţie psihică, cît şi din cel necesar executării unor comenzi de manevrare tehnică a vehiculului. „Sîn- tem obligaţi — scrie Vasile Pavelcu — să folosim adesea sistemul concret perceptual şi imagistic al codului de comunicare, din cauza accesibilităţii mai mari a acestuia, a razei mai vaste de acţiune a acestui limbaj. Superioritatea limbajului abstract nu poate anihila folosirea limbajului perceptual şi imagistic“ [181].

în lume există nenumărate sisteme de comunicare prin intermediul simbolurilor pictografice. Cel mai cunoscut şi asimilat este codul figurativ rutier. După cum ne informează R. Barthes, semnele de circulaţie au fost supuse unui proces

de unificare internaţională, reuşindu-se să se adopte un sistem unitar, format din 150 simboluri monosemice, stabilite prinlr-un inalt grad de generalizare şi convenţie In cadrul acestor semne rutiere au fost adoptate cele mai sugestive forme (umane şi geometrice), uşor decodificabile, precum şi culori ale căror caracteristici psihofiziologice sînt bine cunoscute verdele, galbenul, roşu portocaliu, culori fosforescente pentru ciiculaţia de noapte etc

Efortul pentru găsirea unor formule noi, cu un grad sporit de generalizare şi accesibilitate, continuă Uniunea internaţională a căilor ferate şi Organizaţia internaţională de aviaţie civilă au pregătit şi propus noi semne grafice pentru traficul mondial. Secţiile specializate ale O.N.U. au conceput un nou sistem de semnalizări rutiere C. K. Bliss din Australia a in- \entat un interesant sistem ideografic auxiliar, de concepţie modernă, sub forma unui limbaj vizual, uşor descifrabil, cu ajutorul căruia să fie depăşite graniţele comunicării impuse de limbă. Cu intenţii asemănătoare antropologul american M. Mead işi imaginează un număr mare de simboluri grafice, denumite de el „glyphe“, un fel de ideograme înzestrate cu o mare forţă de sugestie şi comunicare, cu ajutorul cărora se poate exprima o mare varietate de noţiuni. Iată citeva exemple : apă = foc = i , om = Ă , intrare = -P*ţ
ieşire = -F*l etc

S-au făcut numeroase propuneri şi in privinţa standardizării [1fj;:] semnalizărilor şi indicatoarelor in industrie, pe panourile de comandă şi la bordul diferitelor vehicule rutiere, aeriene şi cosmice. Ceea ce caracterizează deocamdată alege- reii semnelor indicatoare în domeniul tehnicii este diversitatea exprimării grafice de la o ţară la alta.

Judecind din perspectiva istoriei, diversitatea modalităţilor de exprimare şi comunicare grafică putem afirma că, in această privinţă, imaginaţia omului a dat dovadă de inventivitate şi prolificitate pe măsura inteligenţei sale. Pentru ca un asemenea sistem de semne să devină limbaj a fost necesar ca acesta să fie codificat social. Incifrarea sensurilor a fost absolut necesară, intrucît aceeaşi formă sau imagine grafică este susceptibilă de mai multe interpretări, aşa cum aceeaşi semnificaţie se poate exprima prin mai multe semne diferite Numai convenţiile simbolice acceptate şi asimilate au putut permite şi asigura un transfer mai mult sau mai

Preocupat de ordonarea acestui imens material de lac - tură optică, R. Modlev [1]''[1] l-a sistematizat după criterii unice, care au pornit de la conţinutul şi structura expresiei simbolice. Avind in vedere şi schema lui Krampen. autorul mai sus amintit adoptă o formulă sui generis, conform căreia semnele grafice concepute pentru a tiansmile ceva de factură logică (conceptual-simbolică), le imparte in lonograme şi logograme

Fonogi antele, extrem de diverse in sciierile existente de-a lungul culturii istoriei omeneşti, exprimă simbolul sunetelor in diferite sisteme lingvistice, fonetice şi etimologice

Logogramele care — aşa cum rezultă şi din semantica teimenului — se referă la corespondenţii grafici utilizaţi pentru a fixa echivalentul optic a) unui cuvint, al unui concept, al unei imagini, al unui obiect ele , se impari in :

a.) semne care sugerează un obiect sau o imagine in stil piclografic un om. o locomotivă, un telefon ele .

b.) semne care simbolizează concepte prin modalităţi cit
mai sugestive : la stingă 1 . la dreapta l*- inainte. t a înainte şi la dreapta, apă, electricitate zi/[7] ele Spre deosebire de simbolurile pic tografice, acestea liebuie Învăţate, fiind uşoi de reţinut ,

c.) semne arbitrare care nu fac trimiteri la obiecte teale şi concepte, ca de exemplu simbolurile matematice, grafice, tehnice, muzicale etc Pentru a fi reţinute, acestea trebuie învăţate prin procedee combinate, logice, mnemotehnice şi mecanice

Deşi sistematizarea lui R Modley a avut in vedere simbolurile grafice moderne, ea poate fi adoptată şi in cazul semnelor vechi, cu singura deosebire că logogramele preced lc>- nogramele; semnele pentru sunete au apărut mai tirziu, m ordinea evoluţiei, decit pictogramele

Ceea ce ni se pare esenţial de subliniat, la finele acestui capitol, se referă la faptul că omul a inventat, alături de limbajul gestic, pe cel grafic, pentru a-i întări şi completa comportamentul său verbal Pe acesta din urmă omul l-a îmbogăţit cu o serie de modalităţi complexe de exprimare şt comunicare inlerumană, de care ne vom ocupa in capitolele următoare *

VIII. 1.2. PROBLEME ALE INTERPRETĂRII FORMEI ŞI IMAGINII ARTISTICE IN PICTURA

Spre deosebire de acele modalităţi de exprimare şi comunicare prin semne grafice, reprezentate de diferite sisteme de scriere care, în momentul utilizării lor, sînt codificate şi deci cunoscute atît de cel care emite o informaţie, cît şi de cel care o primeşte, încifrarea şi descifrarea semnificaţiei în artă presupun un mai mare grad de dificultate şi complexitate. Procesul elaborării, cît şi al receptării artistice, are particularităţile lui pe care dorim să le desluşim din perspectiva specifică a limbajului practicat şi cultivat de artele plastice, în acord şi, uneori, în dezacord cu anumite idei emise în acest sens.

Am mai avut prilejul, la începutul acestei lucrări, vorbind de estetica informaţională (II. 1), să arătăm că termenul de codificare este forţat şi limitat în cazul artei. Argumentul : semnele, purtătorii informaţiei, nu se pot supune unor reguli stricte de codare, de fixare odată pentru totdeauna a semni- ficanţilor. Fiecare artist este un emiţător unic şi fiecare operă un unicat. Spontaneitatea creaţiei artistice este incompatibilă cu orice canon preexistent demersului respectiv. De aceea repetăm : limbajul plastic are ca patrimoniu comun doar mijloacele de expresie (culoarea, forma, linia, volumul) nu şi procedeele artistice, care conferă particularitate fiecărei modalităţi individuale de exprimare.

In timp ce pictogramele, ideogramele şi fonogramele pot fi descifrate mai mult sau mai puţin spontan, semnele imaginii artistice solicită timp, uneori o perioadă foarte îndelungată, pentru a fi înţelese.

Informaţia stocată la nivelul imaginii artistice nu este întotdeauna uşor decodificabilă. Uneori este nevoie să apelăm la un fel de „chirurgie[44] gnoseologică pentru a pătrunde semnificaţia unei lucrări. Alteori trebuie să recurgem la meticulozitatea arheologiei pentru a descoperi straturile ascunse ale procesului de creaţie, mobilurile şi motivaţia care stau la baza unui subiect, pentru a-i tălmăci sensurile. Toate aceste date, nu de puţine ori contradictorii, vor fi adunate şi depozitate în informaţia culturologică a unei epoci, pentru a fi utilizate ca puncte de plecare sau repere în înţelegerea şi abordarea unei opere artistice. Există însă şi în această privinţă un anumit dezavantaj. Datorită datelor acumulate oamenii preiau uneori gata digerate unele informaţii, pe care le transpun necritic asupra unui model

propriile lor filtre de înţelegere şi sensibilitate. Ei aud şi văd sub influenţa sugestiilor şi datelor furnizate, ceea ce istoria artei sau cronicarul de specialitate au consemnat despre o anumită operă. Este greu să vedem în cazul Giocondei, capodopera lui Leonardo da Vinci, altceva decît acel surîs ascuns, despre care s-a scris enorm, fără ca cineva să fi reuşit să treacă de această aparenţă enigmatică. Rene Huyghe, contrar părerii consacrate, considjeră că acest portret de femeie nu exprimă „surîsul tinereţii[14], ci ideea unui Sfinx atemporal, care degajă ceva „neliniştitor şi enigmatic[14] [85]. După cum rezultă nici renumitul istoric şi psiholog al artei nu poate ocoli fatidicul „enigmatic[11], ceea ce ne dă, într-o oarecare privinţă, măsura neputinţei noastre de a face translaţia în cuvinte a unei imagini artistice, chiar dacă se emite o altă părere decît cea consacrată. Rămînem prizonierii unor informaţii cristalizate, ca să nu spunem osificate, dincolo de care părerile noastre abundă în ipoteze.

în ciuda acestei mari cantităţi de date acumulate despre diferiţi autori şi opere artistice, problema descifrării ideatice şi estetice a unor lucrări plastice rămîne o chestiune deschisă oricărei interpretări. Prin specificul ei, arta reprezintă acea modalitate de comunicare cu cel mai liber răspuns, cu cele mai multe posibilităţi de înţelegere şi interpretare.

în foarte puţine cazuri intenţiile tematice ale unui artist au rămas posterităţii sub formă de mărturii scrise. Din această cauză în multe situaţii este greu de afirmat care este varianta certă a semnificaţiei semantice cuprinsă sau înmagazinată într-o lucrare plastică. în consecinţă sînt posibile păreri contradictorii, mai mult sau mai puţin apropiate de adevărata intenţie a autorului.

E. Fischer dă, în acest sens, mai multe exemple, din care ne vom referi doar la unul : *Furtună la Toledo* de El Greco. Această lucrare a celebrului pictor spaniol de origine greacă poate fi interpretată atît în sens pesimist, cît şi optimist. Dezlănţuirea vijelioasă a naturii ce se anunţă la orizont poate fi o ameninţare reală, distrugătoare pentru oraşul Toledo, aşa cum poate să treacă fără urmări, sau chiar să-l ocolească. Cromatica tabloului degajă teamă şi dramatism[186]. întrebarea fundamentală care nu poate fi anulată de nici o tălmăcire este însă invariabilă : ce a vrut să spună artistul ? Răspunsurile posibile sînt multe. Pînza s-ar putea să fie rezultatul transcrierii unei impresii puternice

unui mesaj cu valoare simbolică, care s-ar putea traduce ca avertisment, sau ca ameninţare iminentă la adresa oraşului.

Nu este mai puţin adevărat că în fiecare lucrare trebuie să căutăm o anumită semnificaţie, mai ales acolo unde artistul nu interpretează, ci reproduce naturalist realitatea, o copiază. Asemenea tablouri transmit. în cel mai fericit caz, o anumită stare emoţională. Nu imitaţia caracterizează însă creaţia artistică, ci transfigurarea realităţii. Imaginile şi formele artistice nu sînt, în general, fidele aspectului exterior al lucrurilor şi, de aceea, ele au valoare nu pentru ceea ce reprezintă, ci pentru ceea ce exprimă. Henri Wald, referindu-se la această problemă, arăta : cu cît distanţa dintre semnificantul „perceput[11] şi semnificatul „priceput[14] este mai mare în transfigurarea realizată de artist, forma sau imaginea au valenţe mai expresive, în acest fel se explică de ce într-o operă de artă urmărim nu ceea ce reprezintă — *stricto senso* — subiectul ei, ci ceea ce ne exprimă sau ne semnifică acesta [187]. De exemplu, din scenele religioase *Crucificarea* de Griinewald sau *Pietâ* de Michelangelo, reţinem nu anecdotica religioasă reprezentată, ci „icoana" suferinţei umane şi, respectiv, profundul sentiment al dragostei materne.

Descifrarea semnificaţiilor unei opere de artă este adesea o operaţie laborioasă care presupune, pe de o parte, studierea şi aprofundarea limbajului plastic, atît de divers, dens şi neprevăzut ca expresie, iar pe de altă parte cunoaşterea circumstanţelor biografice şi socio-culturale, în contextul cărora a fost creată o anumită lucrare. In ceea ce priveşte limbajul artistic, limbajul „aparenţelor" cum îl numeşte E. Gombrich, el trebuie cunoscut în detaliu pe toată traiectoria evoluţiei sale, de la cele mai elementare expresii pînă la cele mai subtile metafore ale artei abstracte. în creaţia modernă imaginea numai prin aluzie şi convenţie mai face trimitere la real. Fiecare stil, curent şi personalitate se caracterizează printr-un anume vocabular de cromorfeme care, odată cunoscute, ne oferă şi cheia dezlegării unui limbaj.

Din punct de vedere psihologic pentru a desluşi nenumăratele ipostaze ale semnelor artistice, trebuie să apelăm la intuiţia şi perspicacitatea umană. Hegel considera că „semnificaţia ţine de reflecţia noastră, care provine pentru noi din nevoia de a privi forma[44] [188]. Acest mod „de a privi forma[44] se referă — după clasicul german — la dorinţa omului de a vedea în interiorul lucrurilor, de a înţelege

„înfăţişare intuitivă". El nu desparte şi acest lucru este în logica lucrurilor, semnificaţia şi simbolul de forma sa concretă de expresie.

Fenomenul reflectării individuale îmbracă o mare diversitate de aspecte. Deşi perceperea formei este un act psihic asemănător pentru toţi indivizii valizi, reflectarea diferă de la subiect la subiect, în funcţie de variabilele psiho-socio-cultu- rale ale fiecărei persoane. Diferenţele sînt relativ mari. Unii sînt înzestraţi cu o mare putere de asociere, de comparare şi analiză, alţii au o bogată fantezie, aptitudini adecvate sau o deosebită forţă de proiecţie şi ordonare a datelor cuprinse în- tr-o imagine artistică etc. Mai intervin, de asemenea, deosebirile de vîrstă, sex, temperament, pregătire etc. Toate acestea ţin atît de caracteristicile psihologice, cît şi de cele cultarolo- gice ale individului, fixate şi stabilizate într-un anumit spaţiu social-istoric

Citirea formelor este influenţată de toţi factorii mai sus amintiţi care animă aparenţele pînă la articularea mai mult sau mai puţin clară a acestora. Liniile se conturează într-un anumit fel, desenele sugerează anumite imagini, culorile se îmbină pentru a emana o impresie estetică sau pentru a stimula un sentiment. Cu toate că intervenţia conştiinţei noastre este destul de însemnată în descifrarea imaginilor, ne este greu — scrie E. Gombrich — să stabilim deosebirea între ceea ce „ne este dat şi ceea ce adăugăm noi în procesul proiectării declanşat de recunoaştere[1' 189]. în raport de caracteristicile fiecărui receptor, datele formelor percepute sînt îmbogăţite sau sărăcite. Deşi la toţi oamenii normali imaginea retiniană este asemănătoare în raport cu un anumit stimul, prelucrarea ei se va face diferit, ajungînd cu o altă încărcătură în etajele superioare ale conştiinţei. Deci, cu toate că privim lumea cu aceiaşi ochi, fiecare o vede în felul său.

Dacă metodologia psihologică are în vedere ansamblul variabilelor individuale în receptarea şi interpretarea formei artistice, estetica oscilează între viziuni proprii şi optici inter- disciplînare. E. Panofsky propune o metodă interesantă şi originală, denumită de el „iconologică", care porneşte de la ideea că opera de artă reprezintă un ansamblu de semne încărcate cu anumite semnificaţii ce trebuiesc interpretate semantic de privitor. Această operaţie se desfăşoară în trei etape. Prima presupune o interpretare *semantico-obiectuală* şi expresivă, preiconografică, a

dele în care expresia nu este conformă cu principiile realismului. A doua etapă, numită de el *„iconografică",* reprezintă o interpretare semantică, o analiză cu ajutorul căreia stabilim sensul convenţional al formelor reprezentate, care pot avea o semnificaţie ilustrativă analogică, alegorică, simbolică, tipologică, emblematică etc. In acest stadiu trebuie să cunoaştem sursele istorice, literare, filozofice, religioase etc., cu un cuvînt originea temelor reprezentate. în a treia etapă, etapa *„icono- logică",* interpretarea nu trebuie să urmărească intenţia autorului sau a celui care a comandat-o, ci receptarea operei de artă ca document, ca fenomen istoric. Rezumînd, putem afirma că, în prima etapă, trebuie să avem în vedere istoria stilurilor, în a doua — istoria tipurilor iconografice (prin prisma viziunilor modificabile), iar în a treia — conţinutul operei de artă, ca fenomen cultural.

Rezultă că, în concepţia lui Panofsky, iconologia este o metodă de interpretare totală a operei de artă în contextul conexiunilor sale istorice ce le are la bază analizarea conţinutului, „înţeleg, aşadar, iconologia ca o iconografie interpretativă care, în felul acesta — scrie E. Panofsky — devine o parte integrantă a studierii artei, în loc de a se limita la rolul unei aprecieri statice introductive[14]. El compară raportul dintre ico- nologie şi iconografie cu cel dintre etnologie şi etnografie [1!J0].

Incontestabil că metoda lui Panofsky este utilă esteticianului şi istoricului de artă, dar considerăm că ea nu poate fi completă fără cumularea metodologiei psihologice care întregeşte explicarea şi înţelegerea operei de artă şi din perspectiva experienţei individuale.

Renumitul estetician şi istoric al artei Rene Huyghe (membru al Academiei Franceze), referindu-se la aria sa de studiu şi cercetare, scria : „Nici istoria artei, care înregistrează faptele ce au servit drept bază a dezvoltării ei şi nici estetica, care elaborează filozofia ce o domină, n-ar putea fi suficiente'' pentru a desluşi un fenomen atît de esenţial. „De aceea în ultimii ani s-a făcut simţită nevoia ca, alături de ele, să se rezerve un loc psihologiei artei". Amintindu-i pe Muller Freienfels, Delacroix, A. Malraux, toţi semnatari ai unor lucrări de psihologia artei, Huyghe arată că în mod progresiv îşi face loc o nouă manieră de a cerceta arta, care „se vrea mai direct experimentală decît estetica şi preferă faptul în locul teoriilor pur conceptuale[44 191].

Diferenţe caracteristice din perspectiva psihologiei

lui, ci şi al emiţătorului. După îndelungi observaţii şi experimente psihologice şi psihiatrice, D. Widlocher şi M. Haag au ajuns la concluzia că desenul are patru valori (funcţii) distincte, care sînt intim legate de structura psihologică a individului. Acestea sînt = a), *valoarea expresivă* a formelor desenate depinde de temperamentul şi reacţiile tonico-emoţionale ale subiectului ; b). *valoarea proiectivă* a desenului oferă o imagine destul de clară asupra personalităţii autorului ; c). *valoarea narativă* exprimă efortul de căutare şi imaginare a formelor reprezentate, precum şi de distilare a temelor apropiate, pentru care subiectul manifestă afinităţi ; d). *valoarea asociativă* pune în evidenţă faptul că imaginea plastică este o condensare de semnificaţii, puternic ancorate în problematica şi preocupările emiţătorului. Nimic nu este întîmplător, nimic nu este în afara unor motivaţii[192].

Neîmplinirea acestor observaţii constă — după părerea noastră — în faptul că autorii nu prezintă în mod explicit raportul dintre valoarea expresiv-artistică a desenului şi calităţile creative ale personalităţii umane.

Dacă D. Widlocher şi M. Haag urmăresc, prin metoda experimentului şi a observaţiei, stabilirea principalelor caracteristici (valori) ale desenului în strînsă legătură cu structura psihologică a subiecţilor C. Enăchescu, folosind aceleaşi căi (experimentul şi observaţia), îşi propune ca obiectiv descifrarea mecanismului psihologic „genetico-evolutiv[44] al desenului, de la origine pînă la intrarea sa în domeniul psiho-social. El disociază, în acest sens, patru etape şi următoarele nivele corespunzătoare :

1.) *Observaţia,* ca primă etapă, constă în receptarea neuro- psihică a mediului extern, corespunzătoare „nivelului receptiv cognitiv[14] la baza căruia, ca mecanism neurologic, stă gnozia, iar ca mecanism psihologic — senzaţia şi percepţia ;

2.) *Limbajul,* ca cea de a doua etapă a desenului, are un caracter universal şi îi corespunde,, pe de o parte, nivelul „re- productiv-instrumental[44] sau „constructiv schematic[44] care, ca mecanism neurologic, are praxia, iar ca mecanism psihologic reprezentarea ; pe de altă parte, nivelul semantic, în cadrul căruia se realizează conceptualizarea schemei interioare şi, implicit, a formei exterioare ;

3.) *Creaţia,* ca cea de a treia etapă a desenului, ilustrează natura personalităţii ; ea cuprinde nivelul estetico-funcţional (ce are ca bază neuropsihică instinctele şi

dinamizat de gîndire, imaginaţie, talent etc. Expresia plastică finită este produsul artistic :

4.) *Valorificarea socială* echivalează cu intrarea creatorului şi a operei în domeniul colectivităţii, cu valorile lor psiho- estetice. Acestei etape şi nivelului ei psiho-social îi corespunde printre altele, ca mecanism psihologic, comunicarea inter- personală [193].

Partea lacunară a acestei scheme de organizare neuro-psihologică a desenului rezidă, după părerea noastră, în limitarea creaţiei numai la cea de a treia etapă în dezvoltarea ,,genetico-evolutivă" a scrierii formelor, propusă de autor. Noi considerăm că latura creativă acţionează rudimentar, cu şanse de creştere încă de la nivelele celei de a doua etape, etapa limbajului, din momentul reproducerii concrete a imaginii şi a reprezentării ei plastice. Desenul este un act subiectiv, dar nu şi automat, iar cei care se exprimă prin forme plastice, recurg la mijloacele limbajului grafic, care în artă presupune creativitate, originalitate şi utilitate.

Poate că schema propusă de C. Enăchescu a fost concepută în etape succesiv delimitate din raţiuni analitice şi de sistematizare, ceea ce explică graniţele formale, dar nu şi lipsa interferenţelor dialectice. Este ştiut că acel tot numit de noi conştiinţă (ca cea mai înaltă formă de reflectare subiectivă a lumii obiective), nu este construită din trepte sau etaje fără legătură ; ea este o structură cu elemente aflate într-o complexă şi permanentă interacţiune.

Forma grafică luată ca mijloc de exprimare a desenului este, aşa cum am văzut, rezultatul unor mecanisme neuro-psihologice ce ţin, după J. Piaget, de structura simbolizantă şi semnificantă a funcţiei semiotice. Forţa de comunicare a morfeimelor desenate se află în semnificaţiile simbolice ale acestora, care amintesc de procesul de abstractizare şi generalizare a formării noţiunilor. Un copac, o casă etc., devin simboluri grafice în măsura în care depăşesc cel puţin un caz particular. Acest proces este prezent în pictură, grafică, sculptură, atît în cele de factură tradiţională, cît şi modernă.

Expresia plastică are o mare întindere, de la forma clasică la cea dinamică sau cinetică modernă. Partitura cea mai largă, dar şi cea mai abstractă, redusă uneori la esenţe greu de înţeles, este prezentă, mai ales, în repertoriul artei nonfigurative.

După părerea lui R. Berger nu există nici o diferenţă esenţială între pictura figurativă şi nonfigurativă din punct

de vedere plastic şi estetic. Deosebirea constă numai în ceea ce priveşte aspectul formelor ; unele au trimitere la obiecte reale identificabile, altele nu [1!W]. Oricum, fiecare operă formal abstractă este purtătoarea unui mesaj ideatic (semantic), afectiv şi estetic.

M. Zahar, pornind de la o idee împărtăşită de mai mulţi autori, consideră că formele nonfigurative seamănă cu limbajul gesturilor ; dacă le cunoaştem semnificaţia, le înţelegem. Dar, după cum arată autorul menţionat, nici un artist nu şi-a manifestat intenţia de a-şi instrui beneficiarii cărora le este adresată artă. „E drept, scrie M. Zahar, că operaţia este anevoioasă. Ea ar cere alături de fiecare lucrare prezenţa unui calc acoperit cu explicaţii, un fel de cartă a semnificaţiei" [,9]<

Singura preocupare a unui artist ar trebui să fie aceea de a respecta anumite convenţii simbolice indispensabile procesului de comunicare interumană. Din anumite considerente, arătate chiar la începutul acestui capitol, un asemenea lucru nu este posibil, întrucît el ar duce la şablonizarea artei şi, implicit, a limbajului. Fiecare artist caută expresia originalităţii, atît în ceea ce priveşte conţinutul, cit şi forma. Aici se află însă şi pericolul arbitrarului, a noului cu orice preţ, fără acoperire ideatică şi estetică.

Multe sînt vocile care şi-au manifestat nedumerirea şi chiar protestul faţă de excesele unor curente moderne, ce se îndepărtează de regulile şi aşa destul de largi ale unor convenţii sociale. Din cauza conţinutului indescifrabil al unor lucrări abstracte, scrie Amold Gehlen, aprecierile şi comentariile au devenit imposibile „au început să plutească în gol“, iar sub raport tehnic nu se mai cunosc regulile invenţiei în pictură. Pe aceste considerente unii oameni de artă şi cultură au contestat dreptul la existenţă a unei asemenea arte, iar alţii au devenit sceptici sau au decretat moartea definitivă a acesteia [19°]. Referindu-se la arta suprarealistă Ion Biberi arată că aceasta devine neverosimilă, iar formele suferă hipertrofieri, transformări şi aglutinări bizare, obsesive, groteşti, incomprehensibile [1!’7].

Nu lipsesc însă nici apologeţii frecvenţi ai artei abstracte. Unul dintre aceştia este Marcel Brion care consideră că eliberarea de figurativ înseamnă ridicarea considerabilă a valenţelor expresive, înseamnă creşterea forţei de comunicare a experienţei cosmice şi a celor mai

a le descifra este necesar să cunoaştem aluzia acelor simboluri, aşa cum trebuie să ştim semnificaţia statuii hinduse Shiva, dincolo de imaginea căreia este evocată hora universală a lucrurilor şi fiinţelor ce se nasc şi se distrug [198].

Dacă acceptăm ca mod de înţelegere a artei abstracte cunoaşterea intenţiei simbolice exprimate de autor, ni se paie îndoielnică afirmaţia pe care o face acelaşi NI. Brion în legătură cu opera altui adept al artei nonfigurative. „Sînt încredinţat că din toate operele abstracte, cele ale lui Malevici sînt cele mai puţin comunicabile şi că numai o afinitate de structură poate oferi cheia lor“ [199]. Care ar putea fi această afinitate ?

îndoiala noastră este totală în privinţa descifrării unor semnificaţii semantice şi chiar estetice, pe considerente pur psihologice, aşa cum am avut prilejul să arătăm pe parcursul acestei lucrări ; singura cale de a înţelege un anumit limbaj ermetic încifrat este aceea de a studia biografia autorului şi condiţiile în contextul cărora a creat. Informaţia migălos adunată, dublată de o analiză atentă a fiecărei lucrări oferă cheia cu ajutorul căreia se dezleagă cifrul unui anumit limbaj cu un mare grad de originalitate şi cu o redundanţă minimă. Numai în acest stadiu sistemul de semne propriu unui artist îşi poate îndeplini funcţia de comunicare interumană, devenind un limbaj cu toate atributele sale de fixare, exprimare, comunicare şi influenţare.

Toate studiile monografice dedicate vieţii şi operei unui artist îşi aduc aproape fără excepţie contribuţia lor la descifrarea unor sensuri mai greu sesizabile direct, fără o informaţie mediată corespunzătoare. Din această perspectivă am reţinut, printre multe altele, monografia semnată de Caria G. Welcker consacrată lui Klee, a lui Henri Perruchot dedicată lui Cezanne, a lui Petru Comarnescu închinată lui Ţuculescu, a lui Pierre Leprohon consacrată vieţii şi operei lui Van Gogh, ale lui Sidney Geist şi Athena T. Spear care au studiat şi cercetat, ca parte integrantă a creaţiei brâncuşiene, aspecte ale arsenalului său expresiv, atît de particulare în constelaţia sculpturii universale. Din aceleaşi raţiuni ne vom apleca şi noi asupra operei marelui artist român, încercînd să descifrăm specificitatea şi originalitatea de excepţie a limbajului său.

Vin. 1.3. BRANCUŞI SAU DESCOPERIREA UNUI NOU LIMBAJ **ÎN SCULPTURA**

Este recunoscut faptul că gama posibilităţilor de fixare şi tratare a formelor în sculptură este extrem de largă şi diversă, în raport cu pictura şi grafica, sculptura dispune după unii teoreticieni de un potenţial expresiv mai bogat, datorită forţei pe care o degajă configuraţia tridimensională, volumul. Imaginea plastică în relief fixează şi comunică cu o mai evidentă putere de elocinţă atît conţinutul ideatic, cît şi valoarea este- tică a operei de artă.

Ca şi în celelalte domenii ale artei plastice, forma sculpturală poartă semnele mai mult sau mai puţin distincte ale influenţelor artistice care s-au exercitat asupra unui creator (curente, şcoli), precum şi amprenta autorului respectiv. Dacă în stilul clasic volumele sînt tratate în suprafeţe liniştite şi armonizante, barocul cultivă suprafeţele mişcate, cu multe detalii şi falduri, ceea ce dă senzaţia de încărcare. în afara acestor caracteristici determinate de doctrina estetică a unor curente, intervin deosebirile imprimate de viziunea artistului creator. Din această perspectivă sculpturile lui Benedetto da Maiano executate în stil clasic se diferenţiază de cele ale lui Jean Baptiste Tuby sau Franţois Girardon, aşa cum lucrările lui Balthazar Permoser, realizate în manieră baroc, se deosebesc de operele lui Lorenzo Bernini. Elementele plastice care imprimă anumite particularităţi configuraţiei sculpturale fac ca imaginile respective să acţioneze diferit ca modalitate de comunicare asupra psihicului uman. Prin liniştea şi proporţio- nalitatea lor, figurile şi formele clasice sînt mai lesnicios percepute în ansamblul lor, în timp ce operele baroce, datorită încărcăturii lor, a mişcării şi agitaţiei imagistice, sînt cuprinse şi urmărite mai greu de ochiul omenesc.

Amintind aceste aspecte nu intenţionăm să prezentăm şi alte exemple pe care le oferă istoria artei privind forţele în jurul cărora gravitează opere şi artişti şi nici alte modalităţi de reflectare a formelor sculpturale, întrucît schema este tipică şi universală. Dorim să ne oprim în continuare asupra unui caz (specific acestui domeniu artistic), convingător şi elocvent pentru puterea lui de grăitoare concizie şi maximă expresivitate semantică şi estetică. Acest caz se numeşte Brâncuşi. Şi în detaliile operei sale putem descifra influenţe acestea fiind, în cazul lui. de factură locală şi naţională. Dar

noi viziuni sculpturale, recunoscută ca o realizare epocală şi consemnată ca atare de istoria artei.

Formele lui, filtrate deopotrivă de mintea şi sufletul unui artist filozof şi om de ştiinţă, nu sînt încărcate cu elemente perisabile, împovărătoare ; ele ating aproape perfecţiunea în spaţiul sculpturii moderne. Configuraţiile operelor sale ajung la esenţa ultimă a lucrurilor, la „o sinteză dintre spaţiul interior şi cel exterior al obiectului[14] (M. Brion), la o raţionalizare ce contribuie, după cum afirmă S. Geist, la realizarea unor forme cvasigeometrice [200] purtătoare ale unor mesaje clare, fără echivoc. Formele au aspectul unor structuri pe cît de simple, pe atît de grăitoare şi armonioase. „Simplitatea — spunea marele nostru sculptor — nu este un scop în artă, dar ajungi la simplitate fără să vrei, atunci cînd te apropii de sensul real al lucrurilor[11]. Din acest demers conştient derivă şi marea sinceritate, coerenţă şi comprehensibilitate a limbajului său radical şi direct în expresie, ca o ecuaţie matematică ce degajă certitudine.

Afinităţi pentru esenţele originare ale formelor le întîlnim şi la alţi sculptori ca Arp, Moore, Gilioli care, deşi recurg la un limbaj de o apropiată simplitate, nu reuşesc să evite ambiguitatea.

In opoziţie cu opera acestor artişti de care este legat prin intenţionalitatea de a simplifica procedeele de exprimare şi, implicit de comunicare, Brâncuşi adaugă marea lui dorinţă de a nu crea dubii în preluarea şi înţelegerea mesajului său. „Nu căutaţi formule obscure sau mister[11] — declara patriarhul sculpturii româneşti, referindu-se la propriile lui lucrări. Adap- tîndu-şi aspectul morfologic la conţinutul ideatic, Brâncuşi reuşeşte să găsească, cu preţul unor îndelungi dar răsplătite căutări creatoare, chintesenţa expresiei semnificante, care se află într-un raport invers proporţional cu mijloacele folosite. Cu cît procedeele sale sînt mai simple, cu atît mai mari sînt efectele expresive. Să ne gîndim la simplificările succesive aplicate în cazul domnişoarei Pogany şi a păsărilor în văzduh, în spaţiu etc., care ating pe această linie cele mai desăvîrşite cote ale perfecţiunii estetico-expresive. Pornind de la aceste două exemple, putem reconstitui procesul de abstractizare şi generalizare artistică la Brâncuşi, proces care poate fi derulat şi recompus în fazele lui intermediare ca procedeu algoritmic mintal, atît sub aspectul lor subiectiv, cît şi obiectiv.

mitologică pot fi descifrate prin cunoaşterea semnificaţiilor încorporate în opera sa finită. Forma la Brâncuşi înseamnă o anumită idee (un anumit sens) şi, în funcţie de aceasta, capătă o anumită configuraţie. Formele lui — scrie Athena T. Spear — evoluează odată cu motivul. Dacă primele versiuni ale „măiestre^ dau senzaţia de greutate şi aşezare sau odihnă, ultimele sînt avîntate, aerodinamice, dînd impresia de zbor şi imponderabilitate. Toate aceste efecte Brâncuşi le-a obţinut prin modificarea morfologiei formelor, aspect vizibil de la lucrarea *Pasărea de aur,* greoaie şi înoă imobilă (legată de pămînt) la *Pasărea văzduhului* (sau în spaţiu) care, prin supleţea şi aerodinamismul ei, sugerează desprinderea şi lansarea în spaţiu[201], prefigurînd totodată silueta viitoarelor rachete.

Pornind de la datele ontologice el urmărea realizarea formei esenţiale şi nu abstracte a lucrurilor, aşa cum a ţinut să precizeze însuşi Brâncuşi. „Urmăresc esenţa zborului" — afirma sculptorul referindu-se la *Pasărea în văzduh.* El filtra realitatea, extrăgînd conciziunea pură, îndepărtîndu-se de cazul concret. Aceste sugestii propuse de meşterul de la Hobiţa produc un mare efect psihologic asupra privitorului, stimulîndu-i imaginaţia şi intuiţia.

Cu toate că Brâncuşi ajunge la exprimarea conceptuală a unor obiecte sau idei prin forme deloc tributare amănuntelor, el consideră că operele sale nu sînt abstracte, aşa cum le califică unii exegeţi. „Ceea ce cred ei că-i abstract, e tot ce poate fi mai realist, căci realul nu înseamnă forma exterioară, ci ideea, esenţa lucrurilor" — obişnuia să spună Brâncuşi [202].

In privinţa semnificaţiei simbolice purtătoare păsările atît de îndrăgite de artist fac trimitere, după cum remarca Alexandru Balintescu 2[03], la vechile credinţe populare conform cărora, după moarte, sufletul se converteşte într-o pasăre ce zboară în mediul înconjurător pînă trece în veşnicie. Această idee se întîlneşte şi în mitologia poporului german sub forma păsării-suflet (Vogelseele).

Preocuparea pentru găsirea celor mai bune forme are atît un substrat psihologic configuraţionist (ilustrat de formele sale simple, cvasigeometrice), cît şi o substanţă filozofică. „Caut forma a tot ce fac“ — spunea Brâncuşi, pentru „a cuprinde formele într-una singură". Aceasta (forma) „ar trebui să sugereze infinirea. Suprafeţele ar trebui să arate ca şi cum ar înainta veşnic, ca şi cum ar pleca din masă într-o existentă perfectă, completă" [204]. Sigur că

era preocupat de realizarea coloanei fără sfîrşit. Judecind sugestia ideatică pe care Brâncuşi a propus-o tuturor prin această strălucită lucrare, ne dăm seama că este atît de perfectă în esenţa ei, încît atinge desăvîrşirea expresiei filozofice a formei. Chiar dacă formele din această capodoperă a sa sînt o plăsmuire a unor configuraţii familiare autorului încă din fragedă copilărie, chiar dacă aşezarea lor aminteşte de gestul lui Columb, este genială atît ca rezolvare plastică, cît şi ca semnificaţie conceptual-filozofică. După cum a declarat însuşi Brâncuşi cercetătoarei Carola G. Welcker, *Coloana fără sfîrşit,* deşi este închinată morţilor din primul război mondial, ea reprezintă simbolic continuitatea infinită a generaţiilor 2[05].

Aşa cum rezultă din întreaga sa operă „meşterul" de la Hobiţa a pus toată capacitatea geniului său în slujba expresiei plastice care, la rîndul său, serveşte în modul cel mai fericit posibil semnificaţiei simbolice. Sculpturile lui reprezintă o concordanţă perfectă între semnificatul conceput şi semnificantul exprimat, obiectivat.

Tălmăcirea limbajului brâncuşian este o chestiune care ţine atît de cunoaşterea secretelor artistice, cît şi de prelucrarea datelor încorporate în anumite opere mesaje, inspirate din tradiţia folclorică a poporului nostru sau tezaurul universal. Descifrarea semnificaţiilor din lucrările lui Brâncuşi este, aşa cum pe drept remarca Carola G. Welcker, mai lesnicioasă pentru cei care cunosc folclorul românesc. în acest sens biografa elveţiană a marelui nostru sculptor a ştiut în cazul *Sărutului* să desprindă anecdotica noastră populară, respectiv din legenda arborilor îmbrăţişaţi, simbolul corespunzător, adică dragostea celor vii, ca şi în cazul monumentului funerar *Poarta sărutului* semnificaţia adecvată : legătura veşnică dincolo de mormînt.

Masa tăcerii, inspirată din mobilierul ţărănesc, exprimă ideea reculegerii filozofice, dar are în vedere, ca punct de plecare, un gest simplu şi firesc, acela al ritualului de satisfacere a foamei biologice. Transfigurarea ultimă la care a ajuns artistul se leagă însă de complexul monumental de la Tîrgu Jiu, pe care el l-a gîndit ca un omagiu în memoria cejor ce s-au jertfit pentru ţară. în acest context, *Masa tăcerii* este masa reculegerii şi a recunoştinţei.

Simbolica limbajului brâncuşian mai are şi alte ipostaze ; ipostaze în care conţinutul ideatic ne trimite la mitologii de origine indo-europeană. De exemplu, morfologia capetelor umane care sînt supuse acelorasi metamorfoze

parcurge acel drum cunoscut, de la *Muza adormită* pînă la cea mai simplificată formă, *începutul lumii,* redată prin imaginea şlefuită a unui ou. în concepţia indienilor ca şi la vechii slavi, oul semnifică în sens mitologic începutul existenţei, începutul lumii [206] sau, într-un sens mai larg, metaforic, originea universului sau simbolul genezei cosmice.

Creator de forme noi, de imagini inedite în configuraţii neîntîlnite pînă la el, Brâncuşi a pus bazele unui nou limbaj artistic în sculptură. El a refuzat modalităţile tradiţionale de exprimare, găsind mijloace şi procedee care l-au consacrat deopotrivă atît pe plan naţional, cît şi universal. Sinteza realizată de el, între particular şi general, îl situează printre clasicii artei modeme. Opera sa este purtătoarea unui mesaj general uman, pe cît de profund, pe atît de clar exprimat. Din această cauză el nu este apreciat numai de noi, ci de întreaga umanitate. „Brâncuşi nu aparţine numai României" — declara Visay Chada [207], redactor şef al revistei „Mozaic" din New- Delhi, cu ocazia colocviului consacrat, în 1975, marelui nostru artist.

Modalitatea de fixare, exprimare şi comunicare semantică, estetică şi afectivă poartă la Brâncuşi atributele artei sale, ale unui limbaj simplu, redus la semne tridimensionale de o maximă concentrare expresivă, rodul unui adînc demers logic de filtrare, generalizare şi abstractizare. Formele lui fac parte dintr-un repertoriu obiectual-simbolic, relativ uşor descifrabil, atît pentru elocinţa lor ideatică cît şi plastică. Descoperind esenţa lucrurilor sub aspectul lor cel mai elocvent Brâncuşi confirmă, pentru nu ştim a cita oară, că marile adevăruri sînt simple, evident nu şi simplu de descoperit. Pe măsura lor trebuie să se facă şi comunicarea ; nu prin complicarea mijloacelor expresive, nu prin încărcarea redundantă a unor adevăruri minore, ci prin simplificarea împinsă pînă la esenţă a adevărurilor fundamentale. Acesta este drumul ales de Brân- cuşi...

VIII. 1.4. ŞI ARHITECTURA ESTE LIMBAJ ?

Fără să pretindem că o sancţionăm cu atributele unei definiţii, putem afirma că arhitectura reprezintă descrierea în forme spaţiale a habitatului uman. Configuraţiile concepute deopotrivă de această artă şi ştiinţă sînt rodul unor determinante de ordin material, tehnic, funcţional şi nu

In arhitectură forma se exprimă prin elementele constructive ale clădirilor, moduluri, volume, ziduri, stîlpi, coloane, arcade, balcoane, terase, logii, capiteluri, frize etc., precum şi prin suprafeţele cromatice şi decorative care pot reliefa sau estompa suprafeţele şi volumele respective.

Evoluţia spaţiului de locuit este studiată de istoria arhitecturii, care consemnează evoluţia concepţiei constructive şi estetice pe culturi, civilizaţii şi zone geografice, în diferite perioade ale dezvoltării sociale. Gîndirea şi efortul fizic cheltuit de omenire în acest scop s-a materializat într-o mare diversitate de configuraţii constructive, care marchează căutările continui ale fiinţei umane de a se adapta cît mai bine condiţiilor naturale şi socio-economice. Din acest dialog continuu cu mediul înconjurător latura funcţională a avut prioritate ca preocupare teoretică şi scop practic.

Pornind de la specificul lucrării de faţă nu vom aborda însă problematica formelor arhitecturale din perspectiva comandamentelor specifice acestei arte, ci din unghiul de vedere al psihologiei limbajului, a încărcăturii şi valenţelor subiective pe care le determină aceste spaţii, a informaţiilor pe care le comunică sau nu configuraţiile respective.

In aceste direcţii s-au făcut relativ puţine studii şi nu ştim să fi fost elaborată vreo lucrare în domeniul psihologiei habitatului. Vom încerca să descifrăm cîteva sensuri posibile.

Pornind de la unele sugestii ale lui Pierre Courthion 2[08], vom lărgi sfera observaţiilor sale cu privire la implicaţiile morale şi obiective ale spaţiului locuibil, clasificîndu-le după două criterii : unul fizic şi altul psihologic. Primul se referă la condiţiile pe care le oferă clădirea din punct de vedere al dimensiunilor, a deschiderii spre lumină, a funcţionalităţii, a confortului etc. Toţi aceşti parametri se pot prezenta într-o mare diversitate de variante, care constituie tot atîţia factori de influenţare a „spaţiului psihologic". Nu-i totuna să ai o locuinţă încăpătoare sau una foarte redusă ca dimensiuni, la fel cum o clădire cu forme variabile pe orizontală sau verticală oferă mai multe posibilităţi de aranjare decît una fixă şi nedecomandată. Nu ne este indiferentă cantitatea de lumină primită, precum şi orientarea geamurilor spre unul din cele patru puncte cardinale. într-un fel te simţi într-o încăpere luminoasă şi primitoare şi altfel într-una întunecoasă şi fără confort, ca să nu mai vorbim de faptul că geometria ca

merelor contează foarte mult în menţinerea unei anumite dispoziţii psihice.

Sigur că aceste lucruri sînt cunoscute empiric şi preferinţele sau efectele morale sînt previzibile vis à vis de condiţiile materiale, dar nu acest aspect vrem să-l reliefăm. Este vorba de necesitatea studierii şi adîncirii sistematice a acestor probleme care, după părerea noastră, ar pune în evidenţă o gamă întreagă de aspecte de natură constructiv-funcţională şi, implicit, psihologică. Se ştie, de pildă, că figura geometrică consacrată în toate genurile de construcţii civile este paralelipipedul. Printre primii vizionari care au rupt firul acestei tradiţii a fost şi marele arhitect francez Le Corbusier [209]. Pentru el formele interioare, de o mare, diversitate, au constituit nu numai obiectul studiilor, ci şi al proiectelor sale materializate. El a folosit pereţi curbi şi mobili pentru a crea o mai mare disponibilitate, cursivitate şi expresivitate, în funcţie de anumite variante şi situaţii posibile şi necesare, atît din punct de vedere al funcţionalităţii, cît şi al confortului interior.

Efortul pentru găsirea unor formule cît mai adecvate nevoilor de ordin spiritual este pe deplin justificat în cazul arhitecturii, întrucît psihologia habitatului reprezintă un capitol extrem de important în existenţa umană. Locuinţa este spaţiul în care omul îşi petrece cea mai imare parte a timpului său liber, de odihnă şi refacere a potenţialului său energetic, fizic şi psihologic. Casa nu este însă numai un adăpost, ci şi un refugiu moral, este locul unde se simte cel mai bine în libertate şi intimitate ; este locul familiar şi familial al celulei sociale, locul regăsirii şi reculegerii propriului „Eu“, locul de meditaţie şi primire, spaţiul autonomiei şi independenţei individuale. Avem în vedere acele momente care aparţin omului, fără ca ele să frizeze izolarea de societate. Le-am decupat din realitate, pentru a le pune în atenţia celor care concep şi gîndesc arhitectura acestor interioare. Funcţia armonioasă a unei locuinţe din perspectivă psihologică trebuie să satisfacă sentimentul de protecţie şi intimitate al omului, fără să-i dea simţăminte de claustrare. De asemenea, echilibrul şi armonia volumelor locuite trebuie să-i transmită sentimente estetice corespunzătoare, care să-i satisfacă acele valenţe ce ţin de bunul simţ, de conturarea unui comportament adecvat din punct de vedere spiritual.

Formele arhitecturale însă nu comunică numai prin interiorul, ci şi prin exteriorul lor. Paul Valery, adresîndu-se

du-te prin acest oraş, că din edificiile cu care este populat unele sînt mute, altele vorbesc şi, în sfîrşit, altele — dar acestea sînt mai rare — cîntă ?“ [210].

Idei asemănătoare emit şi alţi autori. G. C. Argan[211] scria în termenii semioticii că formele arhitecturale ca semne comunică informaţii semantice şi estetice. O clădire (reală sau transpusă într-o imagine formală) comunică informaţii cu privire la funcţia ei ; dacă este palat, biserică, vilă, fortăreaţă, locuinţă etc., precum şi despre valoarea ei artistică sau estetică. în acelaşi sens P. A. Michelis consemna că „din punct de vedere morfologic, limbajul arhitecturii nu formează cuvinte cu ajutorul literelor (...), dar le reprezintă prin simboluri, ca în manuscrisele egiptene vechi. Fiecare simbol este un cu- vînt, fiecare cuvînt este un simbol[11 212]

Este de necontestat faptul că forma în arhitectură are un sens sau o anumită semnificaţie, care sînt prinse fie într-un simbol, fie într-o anumită expresie. Dacă simbolul este înmagazinat convenţional prin acordarea unor semnificaţii ce se fixează prin repetare şi tradiţie formei, latura estetică se materializează în aspectul exterior şi este redată prin ritm, proporţiile secţiunii de aur, contrastele unor suprafeţe, volume, imoduluri de anumite dimensiuni, ornamentaţii etc. Pentru primul aspect ne gîndim, printre altele, la curtea hexagonală din cadrul marelui complex arhitectural de origine romană de la Baalbec. care simboliza pe zeiţa Rhea, mama lui Zeus.

Cultivarea simbolurilor arhitecturale era utilizată şi de greci care, pornind de la perfecţionarea constructivă a formelor, au ajuns să le atribuie nu numai semnificaţii mitologice, ci şi expresii constructive de o încîntătoare frumuseţe. Să amintim în acest sens Partenonul, templul închinat zeiţei Athena, situat pe Acropole şi care reprezenta nu numai un simbol mitic, ci şi unul estetic.

încărcătura formelor arhitecturale nu se reduce numai la cele două informaţii menţionate de Argan : semantică şi estetică. Ele comunică sau stimulează şi anumite stări psihologice de coloratură afectivă. Interioarele clădirilor cu bolţi şi cupole, construite în stil romanic sau gotic, creează şi susţin o anumită ambianţă de ordin spiritual. Efectele psihologice sînt de natură emoţională şi acestea sînt stimulate de organizarea calmă a spaţiului interior şi exterior (în cazul stilului romanic), fie de înălţarea patetică, tensională şi ameţitoare a liniilor, cum spune Worringer referindu-se la arhitectura gotică.

Formele arhitecturale oferă şi alte exemple. In timp ce curbele specifice rococoului în formă de „C“ produc, prin combinarea lor, efecte numeroase asupra spiritului, predispu- nîndu-l la visare, la o anumită stare de elan şi euforie, încărcătura barocă, opusă stabilităţii clasice, provoacă un sentiment de agitaţie şi nelinişte. Parafrazîndu-l pe Ph. Minguet, putem spune că fericirii relaxante stimulate de climatul arhitecturii clasice şi desprinderii telurice provocate de interioarele clădirilor gotice, îi urmează agitaţia barocă, elanul şi vioiciunea rococo.

Ajungînd în sfera arhitecturii moderne constatăm că s-au produs importante mutaţii sub impulsul imperativelor dictate de cea mai mare explozie demografică şi urbanistică din istoria omenirii. Formele s-au simplificat, pentru a răspunde atît procedeelor tehnice de construcţie rapidă, cît şi unei mai mari funcţionalităţi în exploatare. Din această cauză predomină paralelipipedul, care a impus odată cu el uniformitatea şi monotonia.

O altă consecinţă directă a acestei arhitecturi este nedife- renţierea, lipsa de personalitate a construcţiilor. Cartiere şi oraşe întregi seamănă între ele, aşa cum edificiile publice şi locuinţele particulare sînt greu de deosebit între ele.

Cu toate că există multe argumente care pledează pentru o asemenea arhitectură modernă, nu putem ca şi de pe această platformă, platforma preocupărilor pentru confort psihologic şi frumos, să capitulăm în faţa tehnologiei. Estetica industrială şi designul vor să apere tocmai aceste poziţii ameninţate, prin îmbinarea utilului cu frumosul, a confortului fizic cu cel moral, fără a face concesii prostului gust. Estetica industrială, aşa cum am mai remarcat, nu este totuna cu industrializarea esteticii, care înseamnă multiplicarea nediferenţiată şi în serii mari a unor fonme, inclusiv în arhitectură.

Chiar în aceste condiţii, în care forma geometrică predomină în exclusivitate, jocul volumelor şi proporţiilor trebuie utilizat pentru a crea armonii spaţiale. Nu se întîmplă întotdeauna aşa. Un singur exemplu, în Poiana Braşov s-a dat în exploatare din 1977 un grup de trei mari construcţii hoteliere : *Alpin* (arh. Rădăcină Ion), *Ciucaş* (arh. Predescu Nicoleta) şi *Şoimu* (arh. Ereţian Ara). Privite de la nivel pietonal, nu se completează şi nici nu se armonizează reciproc, fiecare părînd a fi conceput independent de

care reprezintă o izbutită operă arhitecturală, dar am fi nedrepţi dacă n-am remarca-o în mod deosebit pe cea proiectată de arh. Rădăcină Ion.

Puţind aplica şi în acest domeniu principiul că fiecare clădire este un obiect estetic privit ca semn, structură şi valoare, considerăm că arhitectul trebuie să aibă o altă viziune spaţială a viitoarelor construcţii proiectate. Afirmaţia noastră se întemeiază pe observaţia că arhitecţii concep viitoarele construcţii proiectîndu-le de sus sau din faţă şi nu dintr-un unghi de elevaţie, adică din locul în care se desfăşoară întreaga noastră perspectivă. De aceea în spaţiu o clădire poate să arate cu totul altfel decît pe planşetă, chiar pentru cel care a conceput-o.

Proiectele în desen sau machetele sînt realizate şi văzute, păstrîndu-se scara proporţiilor, tot de sus, ceea ce oferă, din punct de vedere perceptiv, raporturi pantagruelice. Dacă ridicăm aceleaşi modele la nivelul privirii (perpendicular), vom avea o altă viziune, oricum mai apropiată de cea reală ; aceasta ne va oferi jocul altor proporţii, bineînţeles la scara existentă, dar din poziţia obişnuită a cîmpului vizual, de la nivelul căreia privim tot ce ne înconjoară în conformitate cu legile perspectivei.

Pentru a fi mai bine înţeleasă ideea noastră cu privire la viziunea în proiectare vom mai da un exemplu, credem edificator. Aceeaşi statuie privită de jos în sus, din faţă şi de sus în jos, va arăta altfel din fiecare ipostază optică. De aceea, de regulă, sculptorii ţin seama de locul de unde este văzută lucrarea, pentru că schimbarea unghiului optic înseamnă şi schimbarea actului informativ.

In cazul arhitecturii lucrurile sînt asemănătoare. Altfel arată oraşul văzut de sus, în raport cu cel văzut de jos. Altfel se pare că văd arhitecţii formele în spaţiu, altfel le vedem noi, cei cărora oraşul ni se înfăţişează numai în variantă pietonală.

Pentru că arhitectura este un limbaj (în care sens credem că au pledat toate argumentele din acest capitol), considerăm că arhitecţii trebuie să-şi modifice concepţia şi să recurgă la viziunea celui care îşi clădeşte lumea de jos în sus şi nu invers. In acest fel formele arhitecturale vor exprima şi comunica aproximativ aceleaşi informaţii semantice, estetice şi afective pe care le-a investit şi înmagazinat cel ce le-a conceput şi proiectat.

VIII. 1.5. FORMA ŞI INFORMAŢIA DE TIP AFECTIV

Una din preocupările noastre constante în domeniul psihologiei artei a fost consacrată găsirii unor răspunsuri argumentate cu privire la rolul afectivităţii în creaţia şi receptarea estetică [213]. Tema este controversată, avînd prozeliţii şi adversarii ei. Convingerile noastre se înscriu de partea celor care consideră că latura emoţională este condiţia sine qua non a artei, ea neputînd fi dislocată din conţinutul ei specific informaţional.

Localizată în sfera comunicării, componenta afectivă confirmă faptul că şi în cazul limbajului formei, implicit al culorii (ele se presupun reciproc), prima reacţie în procesul receptării, premergătoare înţelegerii raţionale, este de natură emoţională. M. Golu consideră că sînt informaţii de tip afectiv şi apreciază că este neîntemeiată ipoteza potrivit căreia emoţia este provocată exclusiv de deficitul informaţional. Comunicaţia afectivă, spune el, precede în timp pe cea de tip cognitiv şi acest lucru este dovedit de faptul că pragul emoţional al percepţiei este mai scăzut decît cel cognitiv [21]\

Acest punct de vedere este confirmat şi de şcoala americană de psihologie reprezentată de J. Bruner, L. Postman, McClary ş.a. care, pe baza unor cercetări experimentale, au stabilit că atît în cazul acţiunii unor stimuli externi sau interni, reacţia afectivă precede pe cea cognitivă, de discriminare, identificare şi decizie conştientă.

Concluzia este confirmată în aceeaşi măsură de psihologia artei şi estetică care, la rîndul lor, au stabilit că în contactul lor cu operele de artă plastică, subiecţii emit păreri de ordinul ,,îmi place“, ,,nu-mi place“ şi numai după un timp înţeleg şi fac aprecieri ce ţin de prelucrarea raţională, emiţînd judecăţi de valoare.

Incontestabil că orice proces cognitiv cuprinde o componentă afectivă şi acest lucru este sesizabil atît în momentul percepţiei actuale, cît şi în operaţia de comparare a informaţiilor stocate, care se diferenţiază nu numai prin conţinut, ci şi prin încărcătura emoţională încorporată cu şi în fiecare fapt de conştiinţă. „înţelegerea trăită cu ajutorul imaginii sau semnului artistic — scrie Vasile Pavelcu — este susţinută de emoţie, de starea afectivă care sprijină semnificaţia intelec- tuală“ [215].

Raportînd aceste consideraţii la prezenţa universală a formei, putem afirma că toţi oamenii au, în contact cu

reacţii afective. Reacţiile se pot manifesta diferit ca intensitate ; ele pot fi simple stări emotive sau se pot apropia de extaz atunci cînd întîlnim forme naturale sau artistice de o valoare estetică remarcabilă : acest lucru se poate întîmpla în cazul unui peisaj, al unui contur montan, al unei catedrale gotice sau al unui altar baroc, al unei picturi clasice sau impresioniste, ca şi în faţa unei figurine neolitice sau a unei amfore greceşti.

Toate formele, ca şi culorile, au ceva de spus prin valenţele lor impresive. Reflectate în conştiinţa umană, aceasta le determină expresivitatea estetică, precum şi semnificaţia ontologică. în primul caz sînt implicate mai ales formele artistice care se legitimează prin calităţile lor intuitive, concret-senzo- riale, ce le conferă o anumită caracteristică axiologică. în al doilea caz ieşim din sfera artei şi raportăm forţnele naturale la existenţa lor obiectivă sau subiectivă, în măsura în care ele satisfac anumite trebuinţe de ordin biologic sau psihologic.

Viaţa sufletească a evoluat în funcţie de condiţiile vieţii materiale. Conform acestei viziuni dialectice omul s-a adaptat continuu faţă de mediul înconjurător, dar şi acesta, la rîndul său, a suferit influenţa factorului subiectiv. Această transformare se referă şi la sensibilitatea lui afectivă. Alte emoţii îl încercau pe omul primitiv în faţa unor desene parietale, altfel reacţionează omul modern în contact cu pînzele lui Rembrandt sau Picasso, sculpturile lui Rodin sau Giacometti. Referin- du-se la această interdependenţă, Marx scria în *Manuscrise economico-filozofice :* „Obiectul de artă (...) creează un public care înţelege arta şi este capabil să aprecieze frumosul[14], iar producţia (am adăuga noi inclusiv cea dedicată frumosului) realizează „nu numai un obiect pentru subiect, ci şi un subiect pentru obiect[44 216].

Situîndu-ne pe poziţia omului contemporan putem observa cum lumea formelor plastice îi stimulează o anumită stare dispoziţională sau îi provoacă emoţii şi chiar pasiuni. Evantaiul afectiv este foarte larg ; el cuprinde o gamă de manifestări psihice diverse, care încep cu cele admirative şi se termină cu cele de extaz şi beatitudine. Aceste relaţii au un caracter concret, ele stabilindu-se diferenţiat de la un subiect la altul şi de la caracteristicile unui stimul la altul.

Dacă în cazul operelor artistice tradiţionale recunoaşterea surselor potenţial emoţionale este cvasiunanimă, situaţia se schimbă în ceea ce priveşte arta modernă. Sînt creatori şi teoreticieni care consideră că

bilarea sensibilă a operei de artă a trecut. Unii susţin necesitatea stimulării prin intermediul obiectului estetic, a unor efecte pur senzoriale (dacă acest lucru este posibil), iar alţii apreciază că, datorită mutaţiilor survenite în lumea contemporană, apanajul artei moderne este exclusiv de natură intelectuală.

In prima categorie intră lucrurile realizate în manieră impresionistă şi op-art care se caracterizează prin efectul lor vizual. Dar şi într-un caz şi în altul influenţa exercitată asupra noastră din punct de vedere psihologic nu este de natură exclusiv optică. Stimulii angajează, la nivelul analizatorului specializat, nu numai retina, ci şi celelalte compartimente ale acestuia, determinînd un anumit ecou pe planul subiectivităţii individuale. Pînzele lui Manet (impresioniste), sau lucrările lui Vasarely, cunoscute pentru gama lor de culori şi forme geometrice seriale, nu rămîn în conştiinţa noastră numai pentru efectul lor optic, chiar dacă această clapă a claviaturii noastre sensibile este în primul rînd implicată. In funcţie de caracteristicile obiectuale ale operei de artă şi variabilele psihofizio- logice ale receptorului, acesta din urmă va trăi cu o mai mică sau mai mare intensitate ecoul răspunsului său afectiv.

Printre formele relativ noi de exprimare ale artei moderne se remarcă, pentru dinamica sa, varianta cinetică. Aceasta, utilizînd structurile temporale ale formei, specifice pînă la apariţia acesteia numai dansului, teatrului, cinematografiei şi televiziunii, stimulează într-un mod specific afectivitatea receptorului. Pentru realizarea acestui cinetism vizual, creatorii cromodinamismului recurg la serviciile ciberneticii cu ajutorul căreia, pe baza unui program anume stabilit, emit în spaţiul înconjurător lumini colorate şi sunete. Trăirile afective sînt susţinute şi amplificate cu aceleaşi mijloace tehnice audiovizuale, ca în cazul unui spectacol de sunet şi lumină.

Cu toate că este greu de conceput starea estetică fără componenţa sa emoţională, există teoreticieni care susţin fie primordialitatea, fie exclusivitatea factorului raţional. Unul din apologeţii acestei teorii este şi corifeul esteticii informaţionale, Max Bense care, pornind de la datele şi atributele civilizaţiei şi culturii contemporane, consideră că în sfera artei s-au produs mutaţii esenţiale, implicit în domeniul particular al sensibilităţii umane. Datorită acestor modificări profunde survenite în întreaga structură economică şi socială, pentru prima dată de la Renaştere

luciditate — susţine autorul citat — nu aduce prejudicii nici creaţiei, nici procesului de receptare sau contemplare a formei artistice ci, din contră, plasează subiectul în sfera purităţii desăvîrşite, a spiritualităţii autentice. „Studiul estetic — scrie M. Bense — este în arta clasică o problemă a afectului ; în arta modernă, el este un rezultat al reflexiei spirituale" [217] — conchide autorul.

Considerăm că un asemenea punct de vedere este discutabil. Meditǎm asupra unor texte filozofice, reflectăm asupra unor probleme de fizică, mecanică, matematică etc., avînd ca mijloc de comunicare un cod scris sau vorbit, care asigură o înţelegere univocă. Artei, deşi nu-i este străină meditaţia şi reflectarea, nu-i mai este comună exprimarea şi comunicarea prin intenmediul conceptelor, specifică limbajului denotativ, ci imaginea artistică proprie limbajului conotativ. Imaginile artistice au şi un conţinut ideatic, dar fără componenta estetică şi afectivă nu pot constitui „cărămizile" de bază ale limbajului artistic, cel mult ale unui şir de criptograme.

Nu credem că artistul contemporan gîndeşte mai mult decît Leonardo da Vinci sau Michelangelo. Nu aici trebuie căutată diferenţa între artele celor două perioade, ci în mijloacele şi procedeele de exprimare în limbaj. Artistul nu este un om de ştiinţă, chiar dacă recurge şi are acces la ea ; el este un sensibil înzestrat cu inteligenţă, iar procesul lui de creaţie nu urmează traseul unei traiectorii de la raţional la afectiv, ci invers, de la o impresie puternic încărcată emoţional, la un demers logic formal.

În loc de orice altă concluzie vom cita un punct de vedere al lui Vasile Pavelcu care, pe lingă esenţa adevărului exprimat, are şi o valoare particulară în susţinerea convergentă a ceea ce ne-am propus să argumentăm în acest capitol. „Arta — spune autorul mai sus menţionat — nu urmăreşte elaborarea semnificaţiei intelectuale, ci a sensului trăit, axiologic al informaţiei" [218]

IX CERCETĂRI EXPERIMENTALE ASUPRA RECEPTĂRII LIMBAJULUI PLASTIC

Dacă formele şi culorile sînt pentru conştiinţa umană un. fel de unelte ale spiritului în sfera mijloacelor de expresie (artistică şi extraartistică), e drept ceva mai sofisticate decît cele verbale, se pune întrebarea cum poate fi stabilită eficienţa şi contribuţia acestora în domeniul comunicării inter- umane ? Iată problemele pe care trebuie să le pună cercetătorii din perspectiva istoriei artei, esteticii şi, mai ales, a psihologiei artei.

în timp ce istoria artei face bilanţul faptelor în acest domeniu, în vreme ce estetica abordează teoretic şi conceptual această problematică, psihologia artei, aşa cum am mai arătat (VIII. 1.3.), preferă faptele, rezultatele experimentale.

Studiile psiho-sociologice (cunoscute şi la care ne vom referi), s-au axat pînă în prezent pe două direcţii de cercetare : primele examinează în procesul receptării preferinţele pentru informaţia estetică şi afectivă furnizată de limbajul plastic într-un anumit moment istoric ; celelalte urmăresc să stabilească elementele mai complexe cognitiv-emoţionale ale imaginii artistice receptate, ce furnizează nu numai informaţii corespunzătoare, ci şi stimuli care favorizează conduita asociativ- imaginativă a omului.

Din prima categorie de cercetări ne vom referi numai la două : „Experienţa de la Toronto[44], desfăşurată sub auspiciile UNESCO şi „Studiul preferinţelor pentru culoare în receptarea operelor picturale[4]*, efectuat la noi în ţară sub egida Institutului de psihologie al Academiei de ştiinţe social-politice

„Experienţa de la Toronto“ (Canada), condusă de un colectiv format din Duncan F. Cameron, directorul artelor din ţara gazdă, W. Withrow, director de galerie, R. Welsh, profesor de pictură, David S. Abbey, psiholog ş.a., a căutat să stabilească raportul dintre marele public şi arta modernă, îndeosebi viteza de asimilare a limbajelor plastice înnoitoare. In acest scop cercetarea şi-a propus verificarea următoarelor aspecte şi ipoteze : 1) care sînt preferinţele publicului în domeniul picturii moderne ? 2) este adevărat că marile inovaţii artistice de limbaj sînt, în general, admise abia după 50 de ani ? 3) ce se poate face pentru a se elimina prăpastia ce desparte marele public de creaţia artistică modernă ?

Pentru obţinerea unor rezultate corespunzătoare s-a folosit ca metodă de lucru interviul. Discuţiile purtate cu subiecţii (recrutaţi din categoria de vîrstă de peste 50 de ani, cărora li s-au mai consemnat condiţiile familiare, originea etnică, antecedentele intelectuale, în special gradul de instruire în domeniul artelor plastice), s-au desfăşurat pe marginea a 40 de reproduceri color (format carte poştală), reprezentînd picturi din secolul al XX-lea, grupate în patru categorii. în fiecare grupă erau 10 lucrări, din care una înfăţişa o pictură anterioară secolului al XX-lea. Nu era indicat autorul şi titlul operei respective.

Fiecare persoană era solicitată să aşeze lucrările în ordinea preferinţelor şi apoi să-şi motiveze opţiunile.

După prelucrarea rezultatelor s-au desprins o serie de concluzii din care unele sînt demne de reţinut. Publicul anchetat (cîteva mii) şi-a declarat preferinţele sale, mai ales pentru picturile familiare şi cunoscute. Astfel, s-a remarcat că reproducerile realizate după picturi anterioare secolului al XX-lea au întrunit marea majoritate a sufragiilor. Această atitudine probează una din afirmaţiile noastre, susţinută în prima parte a lucrării ; ea se referea la faptul că expresia artistică nu devine automat limbaj, ci numai atunci cînd informaţia cultu- rologică contribuie la înţelegerea, la decodificarea acesteia. Culorile şi formele articulate într-o imagine sau o succesiune de imagini (artistice şi neartistice), devin limbaj atunci cînd comunică aceleaşi sensuri mai multor indivizi, atunci cînd semnele au aceleaşi semnificaţii atît pentru emiţător, cît şi pentru receptor.

Experimentul de la Toronto mai demonstrează că viteza de asimilare a unor limbaje plastice nu este mai mică de 50 de ani. Acest lucru rezultă din rezerva manifestată de subiecti

faţa de expresiile îndrăzneţe, faţă de experimente. Preferinţele sînt vădite pentru operele mai puţin radicale. Chiar Degas, Renoir, Monet coboară statistic la jumătate sau la sfîrşitul clasamentului cînd este vorba de experimente. Subiecţii au detestat ceea ce li s-a părut neinteligibil, iar formele geometrice n-au fost acceptate decît dacă sînt simple şi structurează compoziţia.

în privinţa cromaticii toate culorile teme şi triste, discordante şi puternic (viu) contrastante, ca şi nuanţele care contraveneau celor naturale (fireşti), nu au fost acceptate de publicul anchetat[219].

Cea de a doua cercetare la care urmează să ne referim şi-a propus ca obiectiv studierea preferinţelor pentru culoare în receptarea operelor picturale şi a relaţiei dintre prima impresie şi cunoaşterea artistică. Experimentul s-a realizat pe bază de chestionare (unul general şi altul special), în cadrul unui lectorat de istoria artei organizat pe lingă Muzeul de artă al R. S. România, cu un lot format din 200 subiecţi recrutaţi dintre cursanţii care-l frecventau în anul şcolar 1970-1971.

Aprecierea rezultatelor s-a făcut în funcţie de două criterii : unul care diferenţiază preferinţele pentru culoare (în general şi în operele picturale), după sex, altul în raport de înclinaţiile declarate pentru ştiinţele pozitive, umaniste sau artă.

Fără să reproducem întreaga statistică a datelor, vom menţiona concluzia globală. Marea majoritate a preferinţelor declarate se diferenţiază atît după sex (87% fete, 93% băieţi) cît şi după înclinaţii (92% pentru ştiinţele pozitive, 94% pentru cele umaniste, 72% pentru artă), în favoarea tonalităţilor cromatice deschise, a culorilor vii. Un procentaj mai ridicat pentru culorile închise (28%) rezultă din opţiunile elevilor cu înclinaţii pentru artă.

Din a doua „şarjă" a cercetării s-a decantat cu aceeaşi tranşantă claritate statistică (raportat la ambele criterii de diferenţiere : sex şi înclinaţii), cea de a doua problemă urmărită : relaţia dintre prima impresie dată de culoare şi cunoaşterea artistică bazată pe o înţelegere asociativ-narativă (se spune „mai profundă" ?) a operei respective. Global, situaţia se prezintă astfel : 87% preferă în pictură tema generală a lucrării şi numai 13% se pronunţă în favoarea primei impresii dată de armonia culorilor. După variabilele menţionate, sex şi înclinaţii, există anumite oscilaţii procentuale, ele neinfluen- tînd însă hotărîtor rezultatul

Interpretînd din perspectiva lucrării noastre, cercetarea a urmărit să distileze din datele obţinute, pe de o parte informaţia afectivă (adăugăm noi şi pe cea estetică a culorii, cuprinsă în opţiunile de gust), iar pe de altă parte informaţia semantică a lucrărilor, inclusă în înţelegerea asociativ-narativă a operei picturale — cum o numeşte autoarea articolului. Dacă datele cu privire la componentele afective şi estetice sînt reflectate în prima impresie — care după Fechner scoate în relief „factorul direct[14], adică latura sensibilă a lucrării, calităţile ei de formă şi culoare (parte şi nu „punte[44] în transmiterea mesajului artistic, cum afirmă Maria Cătănescu), informaţia semantică nu este suficient de clar pusă în evidenţă de conţinutul articolului. După opinia noastră nu poţi trage concluzia că subiecţii au dat dovadă „demonstrînd o înţelegere mai profundă a operei picturale[44] din „preferinţele[44] pentru o temă anume, sau din „dorinţele[44] declarate pentru cunoaşterea mai amplă a unor lucrări cu un „conţinut narativ şi afectiv mai bogat[44]. Simpla menţionare a unei lucrări preferate nu înseamnă automat şi înţelegerea ei. Considerăm că acest aspect legat de conţinutul operei ar putea rezulta numai dintr-o identificare, descriere sau analiză a subiectului, fără ca tema sau problematica abordată de autor să fie în prealabil ştiute. Cunoaşterea artistică, după opinia noastră, înseamnă un proces de continuă descoperire, descifrare a limbajului artistic prin efort şi căutări proprii. Ori, aceste aspecte nu decurg din interpretarea şi prelucrarea datelor rezultate din cercetarea respectivă şi cuprinse în articolul publicat [220].

Din cea de a doua categorie de cercetări vom examina rezultatele experimentale pe baza cărora s-au stabilit datele cognitiv-emoţionale vehiculate cu ajutorul limbajului artistic care — aşa cum am mai arătat — furnizează nu numai informaţii semantice, estetice şi afective, ci şi elemente capabile să stimuleze conduita asociativ-imaginativă a individului. în această ordine de idei ne vom referi la unele cercetări mai vechi ale lui Max Dessoir şi Emma von Ritook, la experimentele asupra empatiei în receptarea operei plastice efectuate de Stroe Marcus.

M. Dessoir este autorul unor cercetări experimentale realizate în rîndul unor subiecţi instruiţi şi educaţi în domeniul esteticii şi istoriei artei. Expunînd succesiv, în limite de timp cronometrate, lucrări de pictură, el a observat că primele reacţii conştientizate de subiecţi sînt cele care reliefează latura sensibilă (factorul direct) al operei după

cazul unor oameni cunoscători în ale artei, cuprinsul, conţinutul de idei se elucidează treptat, numai după cîteva contemplări. M. Dessoir aprecia, pe baza datelor obţinute, că asociaţiile survin numai în cea de a treia etapă a cunoaşterii artistice, după contractarea informaţiilor afective şi semantice[221]. O asemenea constatare ni se pare discutabilă, întrucît asociaţiile şi comparaţiile survin imediat, în procesul oricărui proces logic.

Dealtfel Emma von Ritook conturase, cu mult timp înaintea lui M. Dessoir, tot experimental, un tablou mai larg şi mai complet asupra receptării, care în parte îl contrazice pe cel stabilit de esteticianul german. Utilizînd tot metoda prezentărilor succesiv limitate a unor tablouri (2", 5", 7" şi 10"), autoarea a constatat că la contemplările între 2"—7" se impune în primul rînd latura sensibilă a operei respective (informaţia afectivă) ce provoacă stări psihofiziologice primare şi secundare (emoţii), precum şi asociaţiile în proporţii sensibil apropiate (75,2 şi respectiv 75,6), care cresc pînă la a 7-a secundă, la 83,1 şi respectiv 89,8. Neconcordanţa cu Dessoir rezidă numai în privinţa asociaţiilor ; la el figurau pe locul al treilea în procesul receptării.

Din ierarhizarea şi ordinea impresiilor acumulate de subiecţii contemplatori în contact cu lucrările prezentate, se mai remarcă din tabloul Emmei von Ritook creşterea în timp a valorificării critice (de la 35,2—51,2) şi a clarificării conţinutului (de la 43,7 la 45,9) [222]. Sigur că asemenea date au relativitatea lor şi o altă grupă cercetată ar putea să le contrazică. Ele au însă valoare orientativă documentară. Din încercarea de a cuantifica elementele comunicării interumane prin intermediul mijloacelor specifice limbajului plastic reţinem primordialitatea factorului direct, a laturii sensibile. Altfel spus, informaţia afectivă o premerge pe cea semantică şi estetică în procesul cunoaşterii şi implicit a comunicării, apoi se pot îmbina, pentru ca în timp una să se dezvolte în detrimentul celeilalte.

Deşi amintita lucrare a lui Stroe Marcus, *Empatia* cuprinde un capitol consacrat unor cercetări experimentale legate de structura empatiei în receptarea operei plastice, nu ne vom opri asupra acesteia întrucît explorează, pe baza unei metodologii adecvate, o zonă colaterală sferei noastre de preocupări. Inspirîndu-se din metoda alegerii preconizată de Fechner, autorul urmăreşte să descopere interesul şi motivaţia subiecţilor pentru un pictor sau o lucrare aleasă, să preleveze

asociaţiile imaginative şi reproductive ale acestora, în condiţiile transpunerii specific empatice, adică a identificării cognitive sau afective, cu eroi, situaţii sau evenimente receptate prin intermediul unor tablouri, sau chiar cu ideile şi sentimentele creatorului din momentul travaliului artistic.

Am reţinut din comentarea propriilor rezultate obţinute observaţia conform căreia actul receptării artistice este în multe cazuri influenţat de nivelul de transpunere al contemplatorului, de particularităţile lui şi de specificul obiectului de artă. Din păcate n-am găsit referiri la cea de a treia întrebare din chestionar, în legătură cu ce reprezintă tabloul şi descrierea lui. Ne-ar fi fost extrem de utile.

Interesant, documentat şi complet, poate fi semnalat şi capitolul „Empatia şi comunicarea interumană“. Folosul nostru ar fi fost dublu dacă acesta s-ar fi referit la domeniul artelor plastice şi nu la arta teatrală, respectiv la limbajul plastic şi nu la cel verbal.

Menţionam ca demn de reţinut la această categorie de experimente sondajul de opinie prin care subiecţii sînt chemaţi să-şi exprime părerea cu privire la semnificaţia unor reproduceri, realizate din păcate în alb-negru, reprezentînd picturi, sculpturi, gravuri etc. în principiu un asemenea demers este extrem de util şi lăudabil, avînd în vedere discuţiile controversate asupra accesibilităţii şi comunicării mesajului ideatic şi artistic vehiculat prin intermediul creaţiei moderne, dar el nu poate fi considerat ştiinţific, dacă nu se respectă anumite cerinţe elementare cu privire la prezentarea cît mai fidelă a tabloului supus atenţiei publicului. Condiţia sine qua non în descifrarea semnelor şi imaginilor artistice, a limbajului culorilor şi al formelor în general, este aceea de a asigura cadrul de desfăşurare corespunzător experimentului. Dacă reproducerea este neclară, acest fapt adaugă un plus de confuzie la ceea ce, în mod teoretic, numim ambiguitatea imaginii artistice. Cînd lipseşte culoarea, care este o parte esenţială în articularea şi transmiterea mesajului estetic şi semantic al unei picturi, nu există nici o garanţie în reuşita demersului propus. De asemenea, nu trebuie pierdut din vedere faptul că limbajul artistic este ireductibil la concepte, ceea ce, evident, nu uşurează transpunerea semnificaţiilor din arta plastică în corespondenţi verbali, asimilabili.

Cu toate că dificultăţile de descifrare a imaginilor plastice nu sînt uşor de depăşit, se impune cu necesitate găsirea unor posibilităţi teoretice şi mai ales experimentale,

cărora să se constate în ce mod limbajul plastic este sau poate deveni un mijloc de comunicare interumană.

Deosebit de experimentele întreprinse pînă în prezent, orientate cu precădere într-o singură direcţie de cercetare, noi ne-am propus să realizăm un studiu cu ajutorul căruia să sur^ prindem nu numai momentul receptării informaţiilor, ci şi pe cel al exprimării acestora, întrucît procesul comunicării prin intermediul oricărui limbaj presupune existenţa obligatorie a celor două verigi : a emiterii şi a receptării.

IX. 1. CULOAREA ŞI FORMA — MIJLOACE ALE COMUNICĂRII INTERUMANE. EXPERIMENT

IX. 1.1. OBIECTIVUL ŞI INSTRUMENTUL DE LUCRU

Pentru a dovedi şi susţine şi experimental ipoteza că formele şi culorile reprezintă o anumită specie de limbaj, ne-am propus să realizăm o anchetă psiho-sociologică prin mijlocirea căreia să relevăm modul cum pot fi emise şi receptate informaţii afective, semantice şi estetice cu ajutorul cromorfeme- lor, structurate în imagini artistice şi neartistice.

în vederea realizării ţelului propus aveam nevoie de un instrument de lucru adecvat. Lipsa unui test validat şi potrivit temei căreia i-am dedicat lucrarea de faţă ne-a determinat să explorăm alte posibilităţi. Sondarea problematicii propuse presupunea, în cazul nostru, necesitatea conceperii şi realizării unui chestionar, prin intermediul căruia să verificăm cum aceste cromorfeme sînt sau pot deveni semne purtătoare ale unor mesaje informaţionale. Chestionarul preconizat şi aplicat de noi cuprinde şapte probe : pentru patru dintre acestea, am prevăzut utilizarea unor planşe şi proiecţii de diapozitive color.

I. Pentru primul experiment am realizat 12 planşe cuprinzînd compoziţii cromatice, geometric juxtapuse. Ele au fost reproduse după lucrarea lui H. Frieling *Gesetzt der Farbe.* Informaţiile afective cuprinse în aceste combinaţii coloristice au fost verificate, după cum afirmă autorul, pe mii de cazuri.

Corespunzător acestei probe chestionarul prevede (Fişa nr. 1) pentru fiecare planşă trei răspunsuri închise, din care subiectul urma să-l încercuiască pe cel care-i sugera într-o

felului în care este receptată informaţia afectivă prin intermediul unor combinaţii policromatice.

II. Următorul experiment, reversul primului (Fişa nr. 2), a fost conceput pentru cercetarea modului în care subiecţii pot emite (exprima) ei înşişi, indiferent de simţul estetic şi artistic al fiecăruia, mono şi multicolor, următoarele sentimente şi emoţii : teama, constrîngerea, mînia, dragostea, trisk- teţea şi liniştea.

Pe lingă intenţia consemnată prin această probă am mai dorit să verificăm ce concordanţe se vor înregistra prin replicile subiecţilor anchetaţi, în raport cu cele din cartea dr. H. Frieling.

III. Pentru cea de a treia probă (Fişa nr. 3) am prevăzut proiectarea a 10 diapozitive reprezentînd picturi ale unor artişti români şi străini, după principiul de la simplu la complex, de la imagini figurative la imagini abstracte, mai greu de descifrat sub raportul informaţiei semantice. Iată, în ordine, cele 10 lucrări pentru care se solicită, prin răspunsuri închise şi deschise, titlul sau conţinutul tabloului : *Casă* de N. Tonitza, *Convoi de prizonieri turci* de N. Grigorescu, *înscriere in G.A.C.* de C. Baba, *în familie* de I. Strîmbu, *Troiţe* de I. Ţuculescu, *Flori sufleteşti* şi *Paradis* de Mattis Teutsch, *Cincinal* de E. Modâlcă, *Vila* R. de P. Klee şi *Catedrală* de H. Hofmann.

IV. După verificarea felului în care se emite şi se recepţionează o informaţie afectivă şi semantică am imaginat o probă (Fişa nr. 3, pct. 11) pentru ierarhizarea valorică a informaţiei estetice cuprinsă în cele 10 lucrări mai sus menţionate. Departajarea se realizează prin acordarea unor note între 6—10.

V. De la fişele nr. 4—6 probele au fost destinate unor experimente legate de posibilitatea de a comunica prin intermediul formelor grafice şi sculpturale. Fişa nr. 4 cuprinde 10 asemenea configuraţii expresive, pentru care subiecţii anchetaţi trebuie să stabilească din cele 5-6 răspunsuri închise pe cel corect.

VI. Experimentul al Vl-lea (Fişa nr. 5) prevede proiectarea a şapte diapozitive reprezentînd forme spaţiale (sculpturi), realizate de artişti români şi străini, mai mult sau mai puţin cunoscute, aflate în diferite muzee sau amplasate în anumite zone ale municipiului Braşov. Lucrările supuse testării sînt : *Nud* de Alberto Viani, trei variante ale *Păsării de aur* şi *în văzduh* de Brâncuşi, *Braşovul vechi şi nou* de Boris Leonovici, *Salt calitativ* de Tene Ionescu şi *Muntele* de

Subiecţilor li se cere să indice din răspunsurile închise (la apreciere există şi posibilitatea unui răspuns deschis) pe acela care este corespunzător conţinutului semantic exprimat de fiecare sculptură.

VII. Ultima probă (Fişa nr. 6) solicită subiecţii, indiferent de talentul lor la desen, să exprime în imagini grafice următoarele idei : zborul, infinitul, căsnicia reuşită, confruntarea de forţe, viaţa, dinamismul.

Prezentăm, la sfîrşitul lucrării, chestionarul.

IX. 1.2. METODA DE CERCETARE

Pentru realizarea obiectivului (menţionat în capitolul anterior) am utilizat cele şapte probe descrise, din care şase sînt originale. Prin aplicarea lor n-am urmărit studierea particularului, a capacităţii de recepţie şi exprimare a individului prin culoare şi formă, ci modul în care acest limbai se grefează pe anumite caracteristici comune de grup. Din aceste trăsături specifice ale unei colectivităţi vor rezulta şi diferenţele ce se vor oglindi în rezultatele finale ale experimentului.

După expunerea materialului teoretic şi anticiparea unor opinii care vor trebui demonstrate, ne-am propus să stabilim ce diferenţe pot surveni în privinţa transferului de informaţie prin intermediul cromorfemelor. Există un grad mai mare de afinitate şi intuiţie, de forţă imaginativă şi asociativă pentru caracteristicile psihofiziologice şi simbolice ale culorilor şi formelor, în funcţie de nivelul culturologic (teoretic şi practic), în raport de anumite aptitudini simple şi complexe ale indivizilor care fac parte din diferite grupuri socioprofesionale ?

Pentru a putea disocia subiecţii după aceste criterii am ales cinci colective formate din : artişti plastici (25 persoane), elevi ai unui liceu de artă (30), elevi dintr-un liceu de cultură generală (30), tineri muncitori din întreprinderea de coloranţi „Colorom" Codlea (25) şi de la uzinele „Tractorul" Braşov (25). Toate grupele se diferenţiază din punct de vedere al nivelului culturologic, unele şi în ceea ce priveşte aptitudinile şi talentul (de pildă, cea a artiştilor plastici profesionişti şi a elevilor de la liceul de artă), altele şi în privinţa practicii de producţie („Colorom" şi „Tractorul"). Rezultatele vor pune mai mult sau mai puţin în evidenţă aceste deosebiri, care sînt şi criteriile de diferenţiere scontate aprioric.

soluţii, am consemnat în final 10 125 răspunsuri. Semnificaţia acestora o vom analiza şi interpreta în capitolele următoare.

Precizăm că înaintea declanşării experimentului pe cele cinci grupe nominalizate, am făcut probe test pe un număr limitat de subiecţi (25), care ne-au sugerat unele retuşuri, dar şi convingerea unei reuşite în cazul aplicării lui.

IX. 1.3. DATELE EXPERIMENTULUI ŞI SEMNIFICAŢIA LOR. RECEPTAREA INFORMAŢIEI AFECTIVE. PROBA I

Arătam în capitolele anterioare (IV. 1.5 şi V.1.4.) că valenţele afective ale culorilor sînt comunicabile atît prin calităţile impresive, cît şi iprin atributele lor expresive. O imagine mono sau policromatică poate transmite o anumită stare sufletească, aşa cum reciproca este perfect valabilă : o anumită emoţie sau un anumit sentiment poate fi exprimat cu ajutorul combinaţiilor cromatice. O asemenea „conversaţie" prin mijlocirea cro- memelor nu este simplă şi nici la -îndemîna oricui, dar este posibilă. In urma unor experimente calificate s-a reuşit ca prin dozarea cantitativă şi calitativă a cîtorva cuilori asociate să se transmită stări afective cu un conţinut precis. Aceste rezultate consemnate în menţionata lucrare a dr. H. Frieling le-am preluat pentru experimentul nostru, la care am adăugat şi reversul problemei : exprimarea unor sentimente prin aceleaşi mijloace cromatice. în felul acesta s-a născut prima şi cea de a doua probă, pe care le-am supus testării.

în cadrul experimentului (Fişa nr. 1) subiecţii au fost solicitaţi să descifreze, din cele trei variante închise, răspunsul corect, după ce în prealabil priveau cu atenţie combinaţia expusă. Cele 12 planşe conţin, în ordinea culorilor şi a cantităţilor, cîteva crome me cărora le corespund informaţii afective.

Planşa I exprimă ura prin galben, roşu, violet, verde, negru şi roşu.

Planşa a Il-a prin roşu, -roz, maro, violet, roşu, bleu, verde sugerează sentimentul dragostei ;

Planşa a IlI-a : roşu, galben, roşu, oranj = sugerează miînia ;

Planşa a IV-a : gri, viplet, negru, maro, verde, roşu, roşu, galben = constrîngerea ;

Planşa a V-a : gri, -maro, galben, verde, roşu = foamea ; Planşa a Vl-a : gri, violet, verde, negru, galben = teama ;

Planşa a VUI-a : negru, violet, gri = tristeţea ;

Planşa a IX-a : violet, alb, maro, verde = melancolia ;

Planşa a X-a : maro, roşu, bleu, verde, roşu, oranj = puterea, forţa ;

Planşa a Xl-a : verde, bleu, albastru, gri, maro == liniştea ;

Planşa a XlI-a : maro, gri, roşu, roz, alb, verde, bleu = slăbiciunea.

Lucrînd separat cu cele cinci grupe am constatat, după prelucrarea datelor, următoarele rezultate :

I. La artiştii plastici profesionişti (Filiala U.A.P. Braşov), am consemnat şase combinaţii care au întrunit răspunsuri corecte cu un procentaj de peste 50<>/₀ ; planşa nr. II (dragostea), cu 52%, planşa nr. IV (constrîngerea) cu 64%, planşa nr. VIII (tristeţea) cu 72%, planşa nr. IX (melancolia) cu 60%, planşa nr. XI (liniştea) cu 60%, planşa nr. XII (slăbiciunea), cu 72 %.

II. Elevii anului II şi III ai Liceului de artă (secţia arte plastice) din Braşov au totalizat şase rezultate (pozitive cu răspunsuri globale bune ide peste 50%. Pentru planşa nr. IV (care exprimă sentimentul constrîngerii), s-ia realizat un procentaj de 56,60%, pentru planşa nr. VIII (tristeţea) — 93,33%, pentru planşa nr. IX (melancolia) 53,33% răspunsuri corecte, pentru planşa nr. X (forţa) — 76,66%, pentru planşa nr. XI (liniştea) — 76,66%, planşa nr. XII (slăbiciunea). 83,33%.

III. Performanţele elevilor anului III ide la Liceul Şaguna din Braşov, se apropie de cele precedente, totali zînd răspunsuri corecte globale de peste 50% la cinci planşe : nr. IV (constrîngerea), cu 76,00% nr. VIII (tristeţea) cu 93,33% (!), nr. IX (melancolia) eu 60%, nr. XI (liniştea) cu 70,00%, nr. XII (slăbiciunea) cu 96,66% (!).

IV. Tinerii muncitori de la întreprinderea de tractoare din Braşov, între 19—24 ani, în majoritate absolvenţi ai unor şcoli profesionale, au totalizat la patru planşe răspunsuri corecte de peste 50% : nr. VIII (tristeţea) cu 92 %. nr. IX (melancolia) cu 56%, nr. XI (liniştea) cu 88 %. nr. XII (slăbiciunea), cu 84%.

V. Muncitorii de la întreprinderea de coloranţi ,,Colorom“ Codlea, cu o medie de vîrstă mai mică decît cei de la Tractorul, absolvenţi ai unor şcoli profesionale de specialitate, au totalizat cinci rezultate corecte globale, cu procentaje de peste 50% la planşele nr. II (dragostea), nr. VIII (tristeţea) cu 92%, nr. IX (melancolia)

Interpretînd rezultatele în ansamblul lor, două sînt constatările care se impun : prima este aceea că au fost descifrate combinaţiile a căror cromatică s-a impus printr^o mai mare forţă expresivă, impresivă şi, mai ales, simbolică. Sentimentele de tristeţe, melancolie, linişte şi slăbiciune, incifrate cromatic, au fost descifrate de toate grupele tocmai din motivele arătate mai sus. Răspunsurile corecte cuprinse între 60 şi 96% demonstrează cu prisosinţă acest lucru.

în aceeaşi ordine de idei menţionăm că prea bine cunoscuta expresie coloristică a tristeţii, prezentată în cazul nostru de o coloană neagră, urmată descrescînd de violet şi gri, a întrunit cel mai mare număr de răspunsuri corecte. Iată rezultatele în ordine : grupul Filialei U.A.P. — 72% ; elevii Liceului de artă — 93,33% ; elevii Liceului Şaguna — 93,33% ; muncitorii de la Tractorul — 92 % ; tinerii de la .,Colorom“ Codlea — 92%. Semnificaţiile simbolice ale acestei culori fiind atît de răspîndite în spaţiul nostru cultural, n-au constituit decît pentru o minoritate relativ strînsă un anume echivoc.

Cele mai neconcludente răspunsuri au fost date pentru combinaţiile de culori care sugerează, după autorul testului, ura şi puterea.

Analizînd datele obţinute ia această probă a experimentului putem afirma că se confirmă una din ideile anticipate în prima parte a lucrării, conform căreia descifrarea semnificaţiilor secundare nu se realizează spontan psihologic, ci în timp, prin cunoaşterea şi recunoaşterea încărcăturii expresive şi simbolice. în timp ce caracteristicile piamare, psihofiziologice se impun în mod natural prin valenţele substanţial energetice ale culorii, cele secundare (expresive şi simbolice), se învaţă.

A doua constatare este aceea că subiecţii din grupele cu un mai mare bagaj informaţional (teoretic şi practic), precum şi cu un anume avans în privinţa aptitudinilor complexe, s-au remarcat prin numărul mai mare de răspunsuri corecte. în ordine se detaşează din cele trei grupe subiecţii aparţinînd Filialei U.A.P. şi ai Liceului de artă, iar pentru ultimele două subiecţii de la .,Colorom“ Codlea care, comparativ cu celelalte, au o mai mare uşurinţă în receptarea şi prelucrarea semnelor coloristice. De aici rezultă şi cea de a doua concluzie, conform căreia informaţia culturologică şi aptitudinile (simple şi complexe) sînt hotărâtoare în intuiţia, înţelegerea şi folosirea limbajului cromatic. O afirmaţie cu caracter anticipativ pe care sperăm

IX. 1.4. EXPRIMAREA MONO ŞI POLICROMATICA A INFORMAŢIEI AFECTIVE

Comunicarea prin intermediul oricărui limbaj convenţional (cum este şi cel al culorilor şi al formelor), presupune nu numai recepţionarea unui mesaj, ci şi exprimarea (emiterea) unor informaţii. Din această perspectivă am conceput şi adoptat cea de a doua probă, capabilă să contribuie la verificarea modului in care se pot transmite sentimente şi stări de spirit prin semne cromatice.

Indicînd folosirea unor creioane colorate, subiecţii din cele cinci grupe au fost solicitaţi rînd pe rînd să exprime mono şi apoi policromatic următoarele informaţii cu conţinut afectiv : teama, bucuria, constrîngerea, mînia, dragostea, 'tristeţea şi liniştea (Fişa nr. 2). Aceste teme figurînd şi în proba precedentă (Fişa nr. 1), s-a creat posibilitatea de a stabili asemănările şi de a compara deosebirile ce există vis â vis de testul dat de H. Frieling. Faţă de proba menţionată de cercetătorul german, noi am introdus un element suplimentar şi anume exprimarea monoeromatică a informaţiilor respective.

După cum rezultă din prelucrarea datelor obţinute experimental, culoarea aleasă pentru a sugera un motiv sau altul, deşi nu este unanim aceeaşi, putem stabili suficiente apropieri, iar în unele cazuri opţiunea pentru utilizarea unei anumite tonalităţi (principale în expunerea unei terne depăşeşte procentajul de 80»/o-

Pentru a avea o ‘imagine generală asupra acestei situaţii vom prezenta un tabel sinoptic care va cuprinde, în ordinea procentajelor, primele culori utilizate de subiecţii fiecărei grupe, cu scopul de a ilustra temele preconizate în chestionar (vezi tabelul de la pagina 203).

Reiese că, pentru a transmite un anumit sentiment sau emoţie, cei solicitaţi au făcut apel la acele culori care, prin conţinutul lor substanţial-energetic, contribuie la sugerarea unei anumite stări 'psihice. în alegerea unui ton, au acţionat şi contribuit motivaţii comune, individuale, conduita asociativ- imaginaitivă, cunoştinţele stocate despre caracteristicile impre- sive şi expresiv^simlbolice ale culorilor.

Pentru a exprima monocromatic sentimentul sau emoţia de ,,teamă“, subiecţii au ales ou 'predilecţie maroul şi negrul, ele reprezentînd peste 60 % din opţiuni şi numai într-un caz se realizează cu violetul acest procentaj

Tema / Grupa	**Teama**	Bucuria	Constrîn-gerea	Mînia	Dragostea	Tristeţea	Liniştea
Artişti plastici (Filiala U.A.P. Braşov)	Vi = 32,00 N = 32,00	G = 24,00 R = 20,00	M = 28,00 N == 24,00	R = 36,00 N = 28,00	R = 60,00 O = 16,00	Vi = 28,00 N - 24,00	Ve = 44,00 Ab = 24,00
Liceul de artă Braşov	M = 40,00 N = 20,00	O = 50,00 R = 20,00	M - 23,33 V = 26,66	R = 33,00 Ve = 26,66	R == 36,00 O = 36,00	N =- 30,00 Vi = 26,66	Ve = 36,00 Bl -= 33,00
Liceul „Şaguna" Braşov	N = 40,00 M = 26,66	O = 26,66 R - 20,00	M = 33,33 N = 30,00	R ---= 53,00 N = 13,00	R =- 73,00 G = 13,17	N - 60,00 M 16,00	Ve = 53,33 Bl - 30,00
întreprin-derea „Tractorul"	M = 60,00 N = 24,00	R = 56,00 Ab= 28,00	M - - 32,00 N - 16,00	M = 36,00 Vi = 24,00	R = 72,00 O = 16,00	N =-- 64,00 M = 24,00	Ve = 56,00 Bl =---• 36,00
întreprinderea „Coloram “ Codlea	M = 36,00 N = 32,00	R = 60,00 Ab = 28,00	N = 24,00 Vi = 24,00	Ab = 24,00 Vi = 24,00	R - 88,00 O 4,00	X =• 44,00 M - 32,00	Ve - 72,00 Bl 12,00

(Iniţialele reprezintă abrevierea culorilor : Vi = violet, N = negru, M = maro, G = galben, R = roşu, O = oranj, Ab = albastru, Ve = verde, Bl = bleu).

Este „teama[44] maro, neagră sau violet ? Judecind 'asociativ, această temă nu poate fi exprimată decît cu tonalităţi închise, reci şi, din acest unghi de vedere, se pare că imaginaţia celor chemaţi să răspundă la această problemă a reacţionat adecvat.

Neexistînd însă un cod sau o simbolică precisă a culorilor, la regula amintită pot apărea şi numeroase excepţii. în sprijinul acestei afirmaţii vin rezultatele obţinute în cazul sugerării monocromatice a „tristeţii[44], pentru care subiecţii au utilizat aceleaşi culori : maroul, negrul şi — în cazul a două grupe (artişti plastici şi liceul de artă) — violetul. Folosirea cromemelor respective este mult mai justificată din punct de vedere al sensurilor simbolice şi expresive unanim acceptate în zona noastră culturologică, în mod deosebit pentru negru, cit şi pentru violet. Elevii de la liceul Şaguna şi muncitorii de la „Tractorul[44] au cel mai mare număr de opţiuni pentru negru : 60 % şi respectiv 64%.

Pentru a rămâne tot în sfera caracteristicilor relative ale limbajului cromatic (respectiv al exprimării cromatice) vom constata din datele obţinute că maroul, negrul şi violetul, la care se mai adaugă într-un singur caz şi verdele, sînt preferate şi în exprimarea monocolor a „constrîngerii[44].

A disocia deci trei expresii policromatice ce cuprind în structura lor aproximativ aceleaşi tonuri (maro, negru, violet), dar se referă fiecare la un alt conţinut afectiv (teamă, tristeţe, constrîngere), devine o chestiune dificilă, dacă nu imposibil de descifrat în cazul în care contextul nu permite o diferenţiere.

Cel mai mare indice l-am înregistrat la tema „dragostei[14] şi a „liniştii" ; prima şi-a găsit expresia în culoarea roşie, cuprinsă între 36% (Liceul de artă) şi 88% („Colorom"), iar a doua în verde, ce variază procentual între 36% (Liceul de artă) şi 72 % („Colorom[44]).

Dacă pentru a sugera sau transmite sentimentul „dragostei[44], culoarea roşie a fost aleasă pentru caracteristicile ei simbolice, în cea de a doua situaţie verdele a fost utilizat datorită calităţilor lui psihofiziologice relaxante, liniştitoare.

Reiese că o culoare a fost folosită pentru a exprima monooromatic o anumită stare afectivă, atît din considerente impresive, cît şi expresiv-simbolice. Intuiţia, simţul pentru culoare, cunoaşterea valenţelor psihofiziologice şi emoţionale, precum şi a semnificaţiilor acestora au fost determinante. Aşa se explică de ce expresiile coloristice

unitare decît în cazul motivelor „constrîngerea" şi „mânia", care s-au dovedit a fi mai echivoc elaborate ca expresie a unui conţinut programatic.

	H. Frieling	*Liceul de artă*	*Tractorul*	*Colorom*
•Roşu = 100%	30,13%	38,88%	30,76%	
Oranj = 93%	23,08%	20,37o/o	13,18o/o	
Verde = 50%	8,90%	11,11%	18,680/0	
Bleu = 40%	10,95o/o	15,74o/o	16,48%	
Galben = 30%	19,17%	9,25o/o	7,69o/o	

Exprimarea policromatică este evident mai completă, dar în acelaşi timp mai complexă. Pentru a emite o informaţie anume prin intermediul unei compoziţii de culori sînt necesare, în principiu, aceleaşi cunoştinţe şi calităţi psihologice individuale, dacă nu chiar mai multe.

Ca să verificăm complexitatea exprimării policromatice a temelor propuse, le-am supus unei probe experimentale asemănătoare ou cea precedentă ca metodologie.

Dacă în raport cu schemele date de H. Friefîng răspunsurile obţinute de la subiecţii noştri se apropie într-o anumită măsură, ele diferă însă sub aspect cantitativ şi calitativ. De exemplu, culorile utilizate de participanţii la experimentul nostru pentru a ilustra motivul „teama" sînt, în general, cele cuprinse şi în schema etalon prezentată de cercetătorul german, dar nu în ordinea şi proporţia dată. Figurează negrul, violetul, verdele şi, într-o oarecare măsură, mult mai mică, galbenul. In schimb lipseşte complet griul, care ocupă cantitativ primul loc în formula lui H. Frieling. Această lacună ne face să considerăm acest prim exerciţiu deficitar pentru toate grupele.

Tema ..bucuriei" este mult mai aproape de datele testului amintit. Dacă proporţiile nici în acest caz nu sînt identice, ele se apropie de schema model. Iată cum se prezintă rezultatele câtorva grupe în raport cu formula etalon :

cludente. în schema lui Frieling sentimentul „constrângerii" este exprimat de următoarele culori : gri, violet, negru, maro,
verde, roşu, roşu, galben. Dintre acestea figurează la toate grupele maroul, negrul şi, într-o proporţie mai redusă, violetul

Răspunsurile poiicromatice date pentru cea de a patra temă, tema „jnfindei“, sînt numai parţial valabile faţă de formula stabilită ca sistem de referinţă. în raport cu aceasta, care cuprinde cromemele roşu, galben şi oranj, doar prima culoare este mai bine reprezentată şi numai la trei grupe : artişti plastici, liceul de artă şi liceul Şaguna.

Asocierea cu efectele fiziologice ale acestei stări emoţionale sînt evidente : „eşti roşu de mînie“, aşa cum la figurat poţi fi şi negru. Apreciem că din aceste considerente cele două culori (precum şi o nuanţă de maro rezultată din combinarea roşului cu negrul) sînt mai frecvente în expresia propusă de subiecţii tuturor grupelor.

Tema „dragostei[u] are o formulă destul de complexă în testul german ; ea cuprinde o coloană înaltă de roşu, urmată în proporţii mult mai reduse (15% din aceasta) de roz, oranj, violet, roşu, bleu, verde.

în replica dată de participanţii lotului nostru culoarea roşie se află pe primul loc, înregistrînd între 32 şi 42,85% din totalul răspunsurilor date. Urmează albastru-bleu cu un procentaj între 10—16%, oranjul (5—17°/o), verdele (5—15,53%) şi violetul în cantităţi neglijabile.

Deşi în combinaţiile concepute şi exprimate de subiecţii tuturor grupelor găsim multe din culorile cuprinse în schema etalon, ordinea şi proporţiile cantitative şi calitative diferă. Remarcăm însă că, pentru a sugera această temă, majoritatea a isimţit nevoia să exprime sentimentul respectiv, în principal prin culori calde, roşu, oranj şi galben, urmate sau alternate de verde şi albastru-bleu, ceea ce constituie o replică demnă de reţinut pe ansamblul probei.

Expresia policromatică pentru cea de a şasea temă, „tris- teţea“ ; se apropie în anumite limite de formula etalon reprezentată în acest caz de o coloană înalta de negru, urmată de violet (40% din prima) şi gri (16%). Cu excepţia grupei artiştilor plastici, la care violetul se află pe primul loc, la celelalte grupe găsim negrul urmat de violet, acesta din urmă fiind situat cantitativ între poziţia a doua şi a patra. Griul figurează în proporţii foarte mici, doar la artiştii plastici (7,95%) şi ai liceului de artă (2,04%). In plus apar culorile maro şi albastru la toate grupele ; ele trebuie luate în consideraţie ca o necesitate în completarea imaginii respective cu 'tonuri reci.

Pentru ultima temă, „liniştea[11], tabloul dat de H. Frieling prevede, în primul rînd, cdloarea verde, urmata de bleu, al

bastru, gri şi maro în proporţii desarescînde între 48—25%. Replica subiecţilor noştri este apropiată pentru grupa cromatică verde, bleu, albastru şi, într-o oarecare măsură, maro. Griul este prezent, idar numai simbolic : 2,29o/o la elevii liceului de artă.

După prelucrarea şi interpretarea datelor la care ne-am referit o primă concluzie care se impune este aceea că, în -funcţie de caracteristicile arătate, unele grupe s-au apropiat într-o măsură mai mare, altele mai mică (prin răspunsurile lor mono şi policromatice) de aproximativ aceleaşi teme programatice : „tristeţea", „dragostea", „bucuria", „liniştea" şi parţial „mînia". Pentru temele „constrîngerea" şi „teama", replicile date sînt mai puţin concludente.

Explicaţia dată este în principiu aceeaşi cu cea emisă în consideraţiile şi concluziile precedente : dincolo de caracterul relativ al limbajului cromatic oamenii pot să-şi comunice sentimentele lor cu ajutorul unor semne colorate, dacă ei au cunoştinţe corespunzătoare despre caracteristicile impresive şi expresiv-simbolice ale culorilor, dacă au aptitudini, intuiţie şi simţ pentru combinarea acestora în sfîrşit, dacă în contact cu ele se declanşează conduita asociativă şi imaginativă a celui care încearcă să descifreze sensurile şi semnificaţiile crome- melor.

A doua concluzie o repetă pe cea cristalizată în finalul capitolului premergător şi se leagă organic de explicaţia mai sus formulată. Grupele reprezentate de subiecţi a căror pregătire, profesiune şi aptitudini le oferă un avantaj psiho-cul-turologic în utilizarea estetică şi extraestetică a culorilor, pot realiza -performanţe remarcabile atît în receptarea, cît şi în emiterea informaţiei afective. în cazul nostru, ele sînt în ordine : grupa artiştilor plastici (U.A.P.) Braşov, a elevilor liceului de artă şi a tinerilor muncitori de la „Colorom" Codtea. Nu la distanţe foarte mari se situează elevii liceului Şaguna din Braşov şi muncitorii de la uzina „Tractorul", ceea ce înseamnă că utilizarea generalizată a imaginii cromatice în sfera comunicării este posibilă. în domeniul artistic situaţia este complet diferită. Fiecare creator poate şi trebuie să fie posesorul unui limbaj propriu. Despre caracteristicile unui experiment în această sferă de activitate specifică ne oferă date, sperăm concludente,

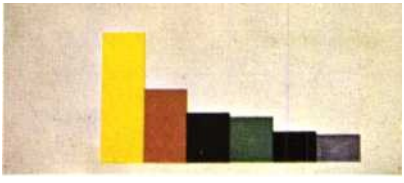
IX. 1.5. DESCIFRAREA INFORMAŢIEI SEMANTICE

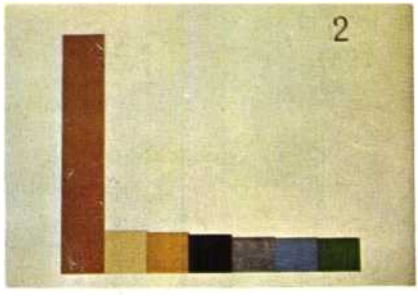
Limbajul plastic, prin intermediul culorilor şi al formelor, nu poartă şi vehiculează numai informaţii afective, ci si mesaje cu conţinut semantic. Acestea din urmă sînt mai greu de descifrat întrucît arta, în general şi cea modernă în special, nu şi-a însuşit ideea medievală conform căreia pictura ar fi un poem mut, iar poemul o pictură care vorbeşte.

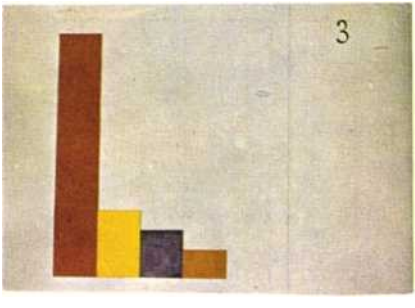
în capitolele dedicate cercetării fundamentale am arătat că identificarea limbajului verbal cu cel plastic ar fi o asimilare forţată, neştiinţifică. Imaginea artistică este ireductibilă la concept şi, implicit, la cuvinte, dar acest lucru nu înseamnă că ea nu este încărcată cu anumite sensuri şi semnificaţii : ele însă nu pot fi traduse mot â mot. După cum am mai menţionat, limbajul artei este mai mult decît o metaforă aproximativă (E. Gombrich) ; el trebuie descifrat şi înţeles, aproape sau identic, conform intenţiei creatorului.

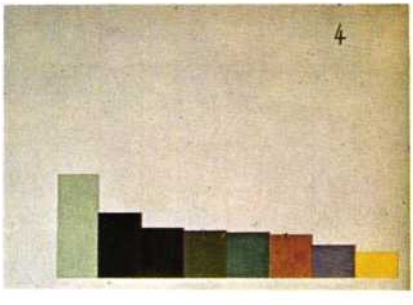
Pentru a stabili care este capacitatea de tălmăcire a conţinutului de ordin semantic vehiculat cu ajutorul limbajului pictural (al culorilor şi formelor în acest caz), am conceput cea de a treia probă {Fişa nr. 3). Experimentul constă din proiectarea limitată (10—25 secunde) a fiecărei lucrări înregistrate pe diapozitiv color, reprezentînd 10 opere ale unor autori români şi străini ; proba solicită ca subiecţii să indice, prin răspunsuri deschise sau închise, care este semnificaţia tabloului perceput. Indicile de accesibilitate a fost astfel gradat, încît să se. poată realiza principiul de la simplu la complex în cazul de faţă de la figurativ la nonfigurativ. Chestionarul preconizează pentru patru lucrări (I, II, III şi VIII) răspunsuri deschise, iar pentru restul (IV, V, VI, VII, IX şi X) răspunsuri închise.

Prelucrarea şi interpretarea datelor obţinute ne-au permis emiterea unor reflecţii şi consideraţii pe care le supunem atenţiei şi criticii publice. Pentru tablourile prevăzute ou răspunsuri deschise *(Casă* de N. Tonitza, *Convoi de prizonieri turci* de N. Grigorescu, *Înscriere in G.A.C.* de C. Baba şi *Cincinal* de Ef. Modâlcă), subiecţii au indicat sau propus diferite denumiri, din care rezultă că în marea lor majoritate au înţeles conţinutul şi mesajul ideatic (semantic), mulţi dintre ei indi- cînd chiar titlul exact sau aproximativ al picturilor prezentate. Acest ultim aspect este valabil mai ales în cazul primelor două lucrări. Pentru *Casa* lui N. Tonitza. toate grupele au răspuns la subiect fie prin

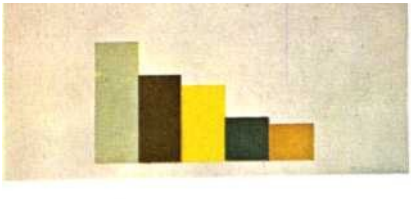


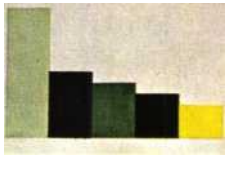


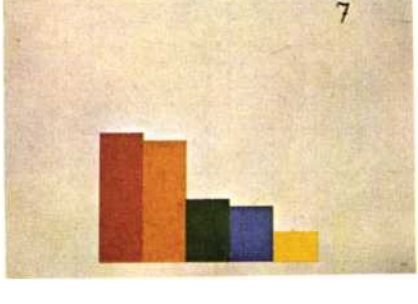




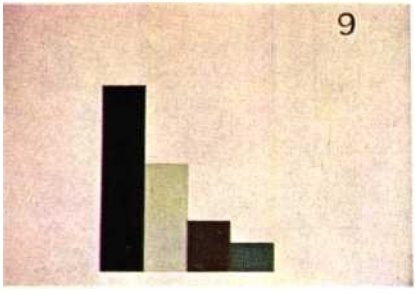
5 fl

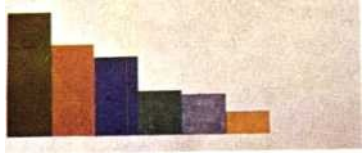


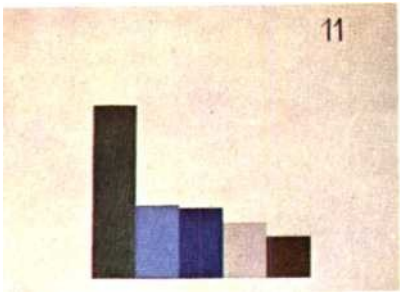




8







Fişa nr. 1

12 planşe color reproduse din lucrarea dr. H. Frieling, *Gesetzt der Farbe*

Fişa nr. 3

1. N. Tonitza. Casă

2. N. Grigorescu, *Convoi de prizonieri turci*

C. Baba, *Inscriere in G.A.C.*

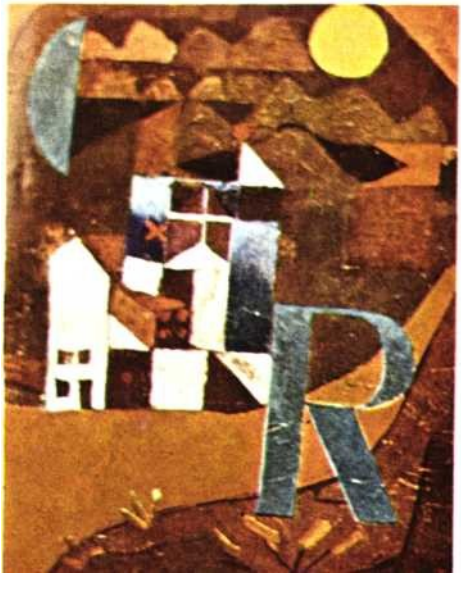
4. Ipolit Strimbu, *Scenă de familie*

5. I. Ţuculescu, *Troiţe*

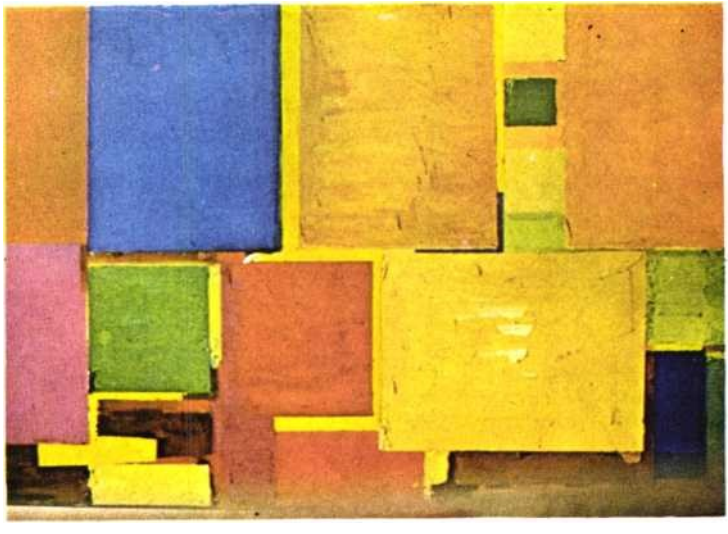
6. H. Mattis Teutsch, *Flori sufleteşti*

7. H. Mattis Teutsch, *Paradis*

8. Modilcă Eftimie, *Cincin*



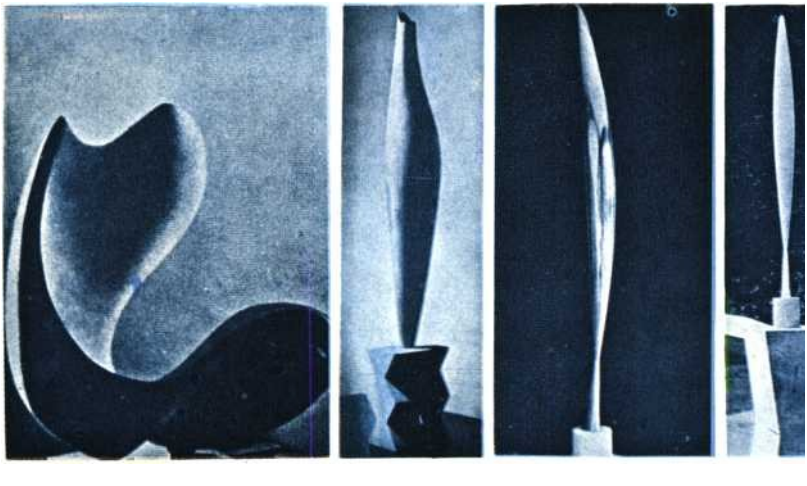
9. P. Klee, *Vila R.,*



10. N. Hofmann, *Catedrală*

Fișa nr. 5

1. A Viani, *Nud*
2. C. Brâncuşi, *Pasărea de aur*
3. C. Brâncuşi, *Pasăre în văzduh*
4. C. Brâncuşi, *Pasăre în văzduh*



5. Boris Leonovici, *Braşovul vechi şi nou*

6. Tene Ionescu, *Salt calitativ*

7. Corina Ioniţă, *Muntele*

la ţară", „Intrare", „Prispă", „în faţa casei", „Pridvor* etc.), în proporţie de 96—100%. Şi lucrarea lui N. Grigorescu *Convoi de prizonieri turci* a fost nominalizată exact în limite ce oscilează între 28% („Colorom*) şi 73>>/o (liceul Şaguna) ; restul răspunsurilor sînt, ide asemenea, la subiect, dar formulate în termeni mai generali : „Războiul de independenţă*, „1877", ..Prizonieri[1]', „în război", „Convoi de prizonieri" etc. Am reţinut denaturarea sensului şi a semnificaţiei tabloului idoar în procentaje reduse : 20% (grupa „Tractorul" şi 27% {grupa „Colorom").

Cea de a treia lucrare, *înscriere în G.A.C.* semnată de C. Baba, a fost identificată la titlu într-o proporţie mai mică decît cele precedente : între 0% („Colorom") şi 52% (U.A.P.Bv.) ; în schimb, s-au formulat răspunsuri generale, apropiate de conţinutul real al picturii, între 37% (liceul Şaguna) şi 64% („Tractorul") : „Semnarea unei cereri", „Semnarea unui act", „Cooperativizare", „Ţărani semnînd", „Ţărani" etc.

Deşi cea de a patra lucrare, a pictorului braşovean Ef. Modâlcă, se exprimă în simboluri cu o redundanţă minimă, ea a fost înţeleasă datorită mesajului transmis printr-o imagine expresivă, în cadrul căreia culoarea şi forma se susţin reciproc. Accesibilitatea limbajului este evidentă şi acest fapt se reflectă nu în indicarea exactă a titlului („Cincinal"), între 4% şi 24%, ci în prezentarea sugestivă a conţinutului pe care-l reprezintă pictura : „Industrie", „Industrializare", „Oţelărie", „Munca oţelarului", „Siderurgie", „Turnătorie", „Geneza focului", „Uzină" etc. Răspunsurile care refleotă relativ apropiat semnificaţia tabloului, sînt cuprinse între 78% (U.A.P.) şi 100% („Tractorul" şi „Colorom"). Remarcăm faptul că tinerii muncitori de la cele două întreprinderi citate au reuşit să identifice şi să se identifice în atmosfera operei respective. Acest lucru înseamnă că atîit mijloacele de exprimare, cît şi procedeele artistice ale limbajului adoptat au fost nu numai accesibile, ci şi expresive. Nuanţele de roşu, roşu-oranj utilizate sugerează incandescenta si strălucirea mirifică a metalului topit.

Pentru celelalte sase tablouri vom prezenta într-un tabel sinoptic situaţia indicilor realizaţi. Aceştia se reflectă procentual în capacitatea subiecţilor de a descifra conţinutul semantic al picturilor proiectate prin cele două modalităţi propuse : indicarea unuia din cele trei răspunsuri închise sau, la alegere, prin răspuns deschis. Întrucît -acestea din

nu se apropie de sensul şi semnificaţia lucrărilor, ci mai degrabă confirmă echivocul sau ambiguitatea imaginii, nu le vom aminti.

Nr. din chest.	Lucrarea	U.A.M.	Liceul de artă	Liceul Şaguna	Tractorul	Coloram
IV	***In familie*** I. Strîmbu (figurativ)	80,00	53,00	6,00	64,00	32,00
V	***Troiţe*** I. Ţuculescu (nonfigurativ)	32,00	56,00	70,00	28,00	12,00
VI	***Flori sufleteşti*** Mattis Teutsch (nonfigurativ)	44,00	73,33	26,00	44,00	16,00
VII	***Paradis*** Mattis Teutsch (nonfigurativ)	24,00	63,33	63,00	60,00	16,00
IX	***Vila R*** P. Klee (figurativ stilizat)	48,00	100,00	100,00	20,00	56,00
X	***Catedrala*** H. Hofmann (nonfigurativ)	24,00	30,00	20,00	56,00	4,00

Luînd, ca şi în cazurile precedente, drept criteriu de indice pozitiv media răspunsurilor care depăşesc 50 %, pe primul loc se situează Liceul de artă cu cinci asemenea rezultate ; urmează Liceul Şaguna şi „Tractorul[11] cu cîte trei şi, în sfârşit, „Coloram[11] Oodlea şi U.A.P., cu oiţe unul.

Analizînd media răspunsurilor date la această probă, observăm că ultima lucrare proiectată — *Catedrala* lui, H. Hofmann — a întrunit cel mai scăzut indice în ce priveşte decodificarea conţinutului semantic. Rezultatul nu este întîmplător. Pictura menţionată, realizată în stilul lui Mondrian (suprafeţe geometrice de culoare), prezintă şi cel mai mare grad de dificultate în înţelegerea reală a semnificaţiei.

Semnalînd pe de o parte faptul că, în afara ultimilor două lucrări *(Vila R* şi *Catedrala),* toate celelalte sînt mai mult sau mai puţin cunoscute, ele fiind expuse în Muzeul de artă din Braşov şi relativ des menţionate în publicaţii, iar pe de altă parte nivelul de pregătire al .primelor trei grupe (artişti plas

tici, liceul de artă şi Şaguna) precum şi a celorlalte două („Tractorul[11] şi „Oolorom[11]), nu putem pune rezultatele pozitive decât]5e seama cunoştinţelor, a informaţiei culturologice stocate ptnă la data experimentului.

Atunci cînd obiectul percepţiei actuale este cunoscut direct din contemplări anterioare, din lecturi premergătoare actului receptării, descifrarea informaţiei cuprinse în mesajul tabloului se face mult mai uşor, chiar dacă înainte nu au fost înţelese toate sensurile incifrate.

Fără un fond aperceptiv corespunzător sau dacă termenul nu are o susţinută acoperire ştiinţifică, fără o experienţă formată în acest domeniu, culorile şi formele îmbrăcînd o atît de mare diversitate în constelaţia limbajelor artistice, rămîn pentru mulţi simboluri exprimate, dar nedescifrate. Este cazul *Troiţelor* lui Ţuculescu, a *Florilor sufleteşti* ale lui Mattis Teuitsoh, *Catedrala* lui H. Hofmann şi altele, pe care nu le-am mai citat.

Se întâmplă însă ca unele limbaje să rămână indescifrabile (criptice) fie datorită caracterului lor arbitrar (intranspozabile), fie datorită iprăpastiei ce există între ceea ce vrea să exprime şi ceea ce exprimă în realitate artistul. Dacă între intenţia creatorului şi faptul estetic realizat distanţa este prea mare sau dezacordul prea acut, atunci năzuinţa moare în cămaşa formei. Acesta este fructul proiectelor insuficient germinate.

Oricum, descifrarea sensului semantic rămîne o problemă dificilă, dar nu imposibilă. Parafrazîndu-l pe Pierre Emmanueil, putem afirma că limbajul culorilor şi al formelor este ca un „iceberg[11] din care mai întîi vedem şi înţelegem numai ce străluceşte la suprafaţă, urmînd ca marea parte ascunsă s-o aflăm după ce se va topi la înalta temperatură a culturii şi cunoaşterii umane.

IX. 1.6. CUANTIFICAREA INFORMAŢIEI ESTETICE

Informaţia estetică, ale cărei trăsături caracteristice le-am prezentat la locul potrivit (V. 1.3), se include tot în structura limbajului plastic. Armonia, contrastul, clarobscurul, proporţia, simetria, asimetria şi alte elemente cu acest specific sînt componente ale acestuia.

Receptate în procesul comunicării artistice, ele se reflectă în aprecierea individuală şi colectivă, fiind condiţionată la landul ei de gustul estetic.

Efectele informației estetice fiind pe plan subiectiv rezultatul unui proces de evaluare ce poate fi măsurat, ne-am gîndit la o probă simplă, cu ajutorul căreia să cuantificăm aprecierea și, prin ea, atitudinea favorabilă sau nefavorabilă față de o anumită lucrare artistică.

Avînd în vedere că cele 10 picturi, ca orice operă de artă, sînt purtătoare și ale unor mesaje estetice, am reproiec- [redacted] tat diapozitivele, cerînd subiecților să le estimeze valoarea din această perspectivă și să le acorde cîte o notă între 6 și 10.

Ca rezultat al acestei probe experimentale am obținut, pe grupe și pe ansamblul lotului sondat, următoarea ierarhizare

Nr. crt.	Grupa / Lucrarea	Artiști plastici	Liceul de artă	Liceul Șaguna	Tractorul	Colorom	Media generală	Clasament general
1	***Casa*** de Tonitza	8,92	8,43	8,70	9,52	9,28	8,94	II
2	***Convoi de prizonieri turci*** de N. Grigorescu	8,48	9,16	9,03	9,68	9,40	9,20	I
3	***Înscriere in G.A.C.*** de C. Baba	8,48	8,36	7,66	9,24	8,44	8,42	IV
4	***In familie*** de I. Strîmbu	7,40	8,36	7,30	8,80	8,84	-8,11	VI
5	***Troițe*** de 1. Țuculescu	8,60	8,03	8,23	7,52	6,96	7,88	VIII
6	***Flori sufletești*** de Mattis Teutsch	8,36	8,13	8,90	8,40	8,04	8,37	V
7	***Paradis*** de Mattis Teutsch	‘ 8,56	8,06	8,86	8,24	8,68	8,48	III
8	***Cincinal*** de Ef. Modâlcă	7,88	6,90	8,20	8,80	8,64	8,04	VII
9	***Vila R*** de P. Klee	8,56	6,50	7,53	8,52	8,12	7,78	IX
10	***Catedrală*** de H. Hofmann	7,84	8,23	7,23	7,84	7,40	7,71	X

Aşa cum reiese din situaţia sinoptică prezentată, picturile lui N. Grigorescu şi N. Tonitza îşi păstrează primul şi, respectiv, al doilea loc atît în clasamentul rezultat pe grupe, cît şi pe ansamblul întregului lot investigat.

Pe grupe, ienarhia este relativ labilă pentru celelalte lucrări şi fenomenul se explică prin ceea ce arătam mai înainte : aprecierea, evaluarea informaţiei estetice este condiţionată de gust, iar aceasta la rîndul său — completăm acum — de bunul simţ şi, mai ales, de educaţie.

Cunoscând caracteristicile socio-profesionale, implicit pregătirea şi, în linii generale, educaţia estetică şi artistică primită organizat prin intermediul' şcolii şi al meseriei practicate, unele fluctuaţii ne apar justificate : anumite lucrări plac mai puţin şi pentru că nu sînt înţelese. Este cazul piotorilor I. Ţuculescu, P. Klee şi H. Hofmann.

Dincolo de aceste constatări trebuie să recunoaştem că informaţia estetică este cea mai controversată. E greu de stabilit o unanimitate de vederi, nu numai din cauza acelui „De gus- tibus...“, ci şi pentru faptul că un limbaj artistic, cu toate componentele sale, nu se limpezeşte şi nu se impune ca valoare şi sens decît după o anumită perioadă de timp. Experimentul de la Toronto (IX. 1) oferă argumente în această direcţie.

Din perspectivă contemporană este greu să descifrezi cu certitudine axiologică valoarea unei opere, a unui artist. Aceasta se clarifică, se distilează în timp, dintr-o îndelungată şi verificată viziune istorică. Aşa se explică poziţia atît de stabilă, pe grupe cît şi pe ansamblu, a celor două lucrări aparţinînd clasicilor picturii noastre naţionale, N. Grigorescu şi Tonitza.

IX. 1.7. RECEPTAREA SEMNIFICAŢIEI FORMELOR

Partea a doua a experimentului am rezervat-o unor probe destinate verificării felului în care se realizează, cu ajutorul fonmelor, comunicarea interumană în cele două momente ale sale : emiterea şi 'receptarea acestora, ca semne şi informaţii.

Cu toate că în realitate nu există culoare fără formă şi formă fără culoare (cromatică sau acromatică), noi am propus, atît în domeniul cercetării fundamentale cît şi experimentale a lucrării de faţă, disocierea acestor două elemente din raţiuni de analiză işi sistematizare.

La o primă vedere limbajul formelor ne apare mai acce-

simplul motiv că orice configuraţie figurativ reprezentată — în grafică, pictură sau sculptură — reproduce sau exprimă obiecte, lucruri şi fiinţe identificabile, uşor de recunoscut şi descifrat. în realitate însă situaţia este contradictorie. Cu ajutorul formelor noi putem reda lumea înconjurătoare fie într-o variantă realistă, fie într-o ipostază transfigurată şi abstractă, fapt care complică într-o anumită măsură procesul comunicării. Din această cauză ne-am îndreptat atenţia către acele limbaje cu un grad mai mare de dificultate, în dorinţa de a observa experimental felul în care oamenii reuşesc sau nu să desluşească semnificaţia unor forme abstracte.

Cele două probe destinate verificării modului în care este descifrat conţinutul ideatic al unor configuraţii cuprind un fel de alfabet grafic (Fişa nr. IV) şi o suită de sculpturi înregistrate pe diapozitiv (Fişa nr. V).

în cazul primului experiment realizat pe baza fişei nr. IV am cerut subiecţilor din fiecare grupă (după ce în prealabil le-am făcut instructajul necesar) să precizeze prin alegerea unuia din cele 4—5 răspunsuri închise semnificaţia fiecărei forme grafice din chestionar.

Din prelucrarea şi analiza datelor am consemnat un număr ■relativ mic de rezultate pozitive (adică cu un procentaj mediu mai mare de 50°/o), sub aşteptările anticipate teoretic : patru la grupă artiştilor plastici (D, I, II, III), două la grupa elevilor de la Liceul de artă (II şi V), cinci la Liceul Şaguna (B, I, II, III, V), unul la „Tractorul" (II) şi trei la „Colorom" (C, II, V).

Forma grafică la care am înregistrat cea mai bună medie de răspunsuri pozitive (5) este notată în fişa nr. IV cu însemnul doi roman şi sugerează ideea de agitaţie.

Cea de a doua probă (Fişa nr. V) destinată, de asemenea, investigării posibilităţilor de descifrare a formelor, de această dată sculpturi, a constat din proiectarea a şapte imagMt repre- zentînd tot atâtea lucrări de artă monumentală. Cu acest prilej am inversat procedeul plecînd de la opere mai puţin sau deloc cunosoute *(Nud* de A. Viani) şi cunoscute (trei variante ale *Păsării de aur* şi *în văzduh* de C. Brâncuşi), la lucrări familiare *(Braşovul vechi şi nou* de Boris Leonovici, *Muntele* de Corina Ioniţă, *Salt calitativ* de Tene Ionescu). Ultimele trei le-am numit „familiare", întrucît sînt amplasate în diferite zone ale Braşovului : primele două în zona Gării Noi, iar ultima în faţa Complexului comercial „Steagul Roşu“.

După prezentarea fiecărei imagini subiecţii trebuiau să

asupra aceluia care i se părea corespunzător tematic ou sculp- tuia proiectată. Chestionarul mai prevede şi posibilitatea unui răspuns deschis, în cazul în care cineva considera că nici -unul din cele date nu indică subiectul sau conţinutul lucrării respective. S-au obţinut pentru ultima variantă 32 completări, dar fără contribuţii deosebite în descifrarea sensului real al sculpturii prezentate.

Urmărind răspunsurile date în funcţie de cele trei criterii anunţate (lucrări mai puţin sau deloc cunoscute, cunoscute şi familiare), am reţinut următoarele rezultate :

Nudul de A. Viani, din prima categorie, exprimat printr-o formă abstractă, n-a întrunit nici un procentaj pozitiv la toate cele cinci grupe socio-profesionale, limitele realizate fiind între 4—24o/o.

Cele trei variante ale păsărilor lui C. Brâncuşi, „de aur“ şi „în văzduh" (din categoria „cunoscute"), au întrunit 10 răspunsuri pozitive : U.A.P. (3) = 76o/o, 68%, 60% ; Liceul de artă (3) = 93,33%, 96,66%, 90% (!) ; Liceul Şaguna (3) = 73,33%, 73,33%, 70,00% ; Tractorul (1) = 52% *(Pasărea de aur)* şi „Colorom" (1) = 6O,OOo/o („Pasărea în văzduh").

Sculpturile din cea de a treia categorie („familiare") confirmă accepţia pe care am dat-o acestui termen : lucrări care, deşi intră foarte des în cîmpul vizualităţii noastre, ele rămîn necunoscute în esenţa lor, mai ales dacă acestea prezintă o redundanţă scăzută, iar informaţia colaterală lipseşte. Acestea au întrunit doar trei răspunsuri medii - pozitive : două sculptura lui B. Leonovici, *Braşovul vechi şi nou* (inspirată din rădăcina cu coroană a vechiului oraş medieval) din partea elevilor liceului de artă (53,33%) şi a muncitorilor de la „Colo- rom“ Codlea (60%) şi unu lucrarea *Salt calitativ* semnată de Tene Ionescu, cu un procentaj de 68% („Colorom").

In cazul acestor probe se impune, de asemenea, concluzia că limbajul formelor poate ajunge un mijloc folosit în sfera comunicării numai în măsura în care este asimilat culturologic, devenind astfel o parte a patrimoniului spiritual comun. Cel mai bun exemplu îl furnizează sculpturile lui Brâncuşi (din seria menţionată), care au obţinut cele mai multe rezultate pozitive datorită faptului amintit.

Pînă cînd culorile şi formele, ca semne ale unui repertoriu consacrat de limbajul unui artist, nu sînt descifrate drept urmare a unui complex proces de cunoastere si generalizare, ele sînt susceptibile de a li se

dealtfel ceea ce scrie şi H. Focillon : „...de îndată ce forma apare, ea este susceptibilă de a fi citită în mai multe feluri“ [2y]. De aici încolo punctele noastre de vedere nu mai concordă, întrucît el consideră, alături de Emile Mâle, că o interpretare comună nu a fost posibilă nici în evul mediu, cînd arta se supunea unor reguli simbolice tot atît de riguroase ca cele ale matematicii.

Părerea noastră, de mai multe ori exprimată în cursul acestei lucrări, dovedită şi de probele experimentului nostru, este aceea că semnificaţia culorilor şi a formelor se fixează şi se stabilizează în circuitul informaţional numai după ce intervine numitorul comun al factorilor culturologici care prin studii, prospectare critică şi educaţie contribuie la clarificarea şi cunoaşterea acelor părţi ascunse ale „icebergului“. Sigur că acţiunea de dezvăluire a acelor „părţi ascunse“ este un proces de lungă durată. Din această cauză mulţi creatori nu supravieţuiesc 'tălmăcirii complete a operei lor, respectiv a limbajului lor artistic.

IX. 1.8. EXPRESIA GRAFICA A UNOR SENSURI PROGRAMATE

Dorinţa omului de a găsi şi alte mijloace de exprimare prin care să-şi transmită semenilor gîndurile şi sentimentele, în afara dar în completarea limbajului vorbit, s-a manifestat ca o tendinţă continuă a spiritului său inventiv. Din timpuri imemoriale el a utilizat gestul, sunetul, culoarea, forma, semne şi simboluri arhitecturale pentru a-şi îmbogăţi posibilităţile de exprimare şi comunicare.

Pentru ca semnele să fie înţelese s-au stabilit convenţii mutuale, care le-a unificat sensurile şi semnificaţiile. In felul acesta s-au născut simbolurile diferitelor scrieri : pictogramele, ideogramele şi, într-o formă mai evoluată, literele. Ele au apărut dintr-o necesitate de simplificare şi uniformizare a mijloacelor de exprimare grafică. Această cerinţă este valabilă şi astăzi. Ideea pictogramelor şi ideogramelor a fost preluată în reclamele comerciale, în transport ca indicatoare pentru reglementarea circulaţiei, în industrie, comunicaţii etc., ca simboluri operaţionale şi funcţionale (VIII 1.2.)

Este locul să menţionăm aici că între expresia grafică utilizată în scopuri convenţionale comune şi cea artistică există deosebiri esenţiale. în timp ce prima apare de Ia început codificată, a doua reprezintă un răspuns unic faţă de

a emis-o. In funcţie de noutatea expresiei şi a redundanţei, ea poate fi „citită“ într-o perioadă mai scurtă sau mai îndelungată.

Ultima probă a experimentului nostru şi-a propus să examineze tocmai modul în care subiecţii participanţi la experiment îşi vor imagina răspunsurile lor grafice vis ă vis de temele date : zborul, infinitul, căsnicie reuşită, confruntarea de forţe, viaţa, dinamism.

Scopul vizat a fost acela de a stabili, pe de o parte, diversitatea replicilor neartistic exprimate, iar pe de altă pante dacă există vreo tendinţă de 'Unificare sau de utilizare comună a unor expresii sau simboluri cunoscute.

Rezultatele recoltate furnizează date pentru ambele supoziţii ; ele vor fi prezentate în analiza pe care o vom face în această ultimă pante a lucrării.

Ideea „zborului" a fost ilustrată pe ansamblul lotului prin forme pe Cît de simple, pe atît de sugestive : linii şi săgeţi indicînd diferite direcţii în spaţiu (de 78 ori), avioane, baloane, paraşute (de 22 ori), păsări în zbor (20), forme „delta" sau unghiuri (5), stele căzătoare (3), Icarus căzînd din apropierea soarelui, desenat de un muncitor din grupa „Tractorul", forme indescifrabile (6).

Motivul „infinitului" a fost reprezentat prin linii drepte sau curbe (38), linii paralele (20), semnul matematic care indică această noţiune abstractă (12), imagini astronomice, stele, planete singulare sau în grup (12), coloana fără sfîrşit a lui Brâncuşi (10), puncte (15), scări (2), fără răspuns (8), forme indescifrabile (18).

Tema „căsnicie reuşită" a îmbrăcat o diversitate mai mare de aspecte. Iată gruparea lor : inele simple, concentrice sau întretăiate (45), siluete reprezentînd imaginea unei familii ; părinţi şi copii (28), simple linii întretăiate sau paralele (8), perechi de inimi (4), copaci înfrăţiţi într-un singur trunchi (3), perechi de păsări faţă în faţă (2), simbolul sărutului de pe poarta cu acelaşi nume de la Tîrgu Jiu (1), soarele şi luna (1), imaginea unui măr (1), a unei flori (1), forme care se completează sau se întrepătrund (6), lacăte cu cheie (2), imagini reprezentînd o casă, landou, maşină, o carte şi un soare (3), o lingură agăţată în cui (1), fără răspuns (8), forme indescifrabile (15).

Ideea „confruntării de forţe" a fost exprimată grafic prin : figuri geometrice care se opun (65), săgeţi puse vîrf la vîrf

(48), tancuri în luptă (2), mănuşi de box (3), săbii încrucişate (1) , fără răspuns (6), aspecte indescifrabile (10).

Motivul vieţii a fost ilustrat prin imaginea soarelui (19), prin silueta unor copaci, flori, rădăcini (25), desenul unor celule (7), conturul unui ou ca simbol al originii materiei organice
(2) , prin linii spirale, curbe, întrerupte, sinusoidale (26), în formele unei femei (1), a soarelui şi a mării (1), fără răspuns (8), nesemnificative (16).

Expresia grafică a „dinamismului" a fost concretizată în linii agitate oscilografic (86), în imaginea unor oameni care aleargă (6), a unei inimi (1), în căderea unui corp pe un plan înclinat (4), în valurile mării (7), în vîrtelniţe (5), fără răspuns (11), indescifrabile (15).

Privind replicile celor 135 participanţi la ultima probă a investigaţiei noastre, observăm că diversitatea expresiilor grafice este mai mică sau mai mare, în funcţie de dificultăţile temei şi de existenţa sau inexistenţa unor simboluri puse în circulaţie, care să răspundă la problema respectivă. Din aceste considerente, cea mai mare varietate de răspunsuri le-am înregistrat la tema „căsnicie reuşită", pentru oare nu există simboluri consacrate, iar cea mai mică la subiectul „dinamism", din motive opuse.

Imagini simple au fost găsite şi pentru ilustrarea ideii de „zbor infinit", a „confruntării de forţe" şi a „dinamismului", care au fost sugestiv reprezentate prin diferite linii şi forme ad-hoc inventate sau deja existente în limbajul grafic.

Din această constatare se detaşează cheia răspunsului şi în ceea ce priveşte tendinţa de unificare sau nu a unor expresii formale utilizate în mod spontan de oameni în procesul comunicării. Explicaţia ne-o dă prezenţa tot mai largă a diferitelor forme de limbaj, gen pictografic sau ideografic în lumea modernă. Aceste simboluri se impun zi de zi, devenind o modalitate tot mai des folosită, deoarece prezintă avantajul de a fi funcţionale prin rapida lor descifrare, indiferent de limba vorbită de cel căruia i se adresează. Să notăm în treacăt observaţia asupra felului în care doi străini se înţeleg cel mai rapid atunci cînd limba vorbită le impune o graniţă de netrecut în calea comunicării ; ei recurg la gesturi sau la desen. Simptomatică este şi reacţia pictorului care, explicînd ceva, recurge foarte adesea la creion, la imagine.

În privinţa modului în care s-au exprimat cele cinci

abstractă, decît elevii de la Liceul Şaguna şi muncitorii de la „Tractorul[u] şi „Colorom^. Aceştia din urmă au recurs cu o mai mare frecvenţă la simbolul obiectual.

Ceea ce este concludent pentru lucrarea şi cercetarea de faţă şi rezultă din probele experimentale, în ansamblul lor, se referă la însăşi esenţa problemei : putem vorbi de un limbaj al culorilor şi al formelor în măsura în care cunoaştem semnificaţia generală sau particulară a acestuia, dată de societate într-o îndelungată practică socio-culturală sau de artist în procesul creaţiei individuale. Un limbaj artistic apărut nu este încă o modalitate de comunicare, aşa cum o limbă străină nu devine un mijloc comun de transmitere a informaţiilor decît în momentul în care este cunoscut lexicul de cei care îl folosesc.

X CONSIDERAŢII GENERALE

La comentariile şi concluziile adiacente fiecărui caipiitol vom adăuga, în încheiere, câteva consideraţii generale, prezente sau derivate în şi respectiv din spiritul lucrării, care se impun pe ansamblu, ca un corolar logic.

Pe plan teoretic şi experimental efortul nostru s-a concentrat în direcţia studierii şi cercetării ipostazelor în care cromorfemele, ca stimuli şi semne, devin componentele unui limbaj (artistic sau nu), cu valenţe informaţionale distincte.

Fiind permeabile la captarea unor sensuri şi semnificaţii care se grefează pe calităţile substanţial-energetice ale culorii şi pe cele potenţiale ale formei, cromorfemele devin mijloace specifice cu ajutorul cărora omul reuşeşte să fixeze, să exprime., şi să comunice anumite idei, sentimente şi stări estetice. Deşi imaginea cromatică şi formală este ireductibilă la concept, ea poate să devină purtătoare de sensuri şi semnificaţii semantice transmisibile, în condiţii şi parametri specifici. Prin atributele impresive şi expresive ale culorilor şi formelor se fixează informaţiile estetice şi afective, elemente fundamentale ale unui mesaj artistic complet.

Deosebite radical de mijloacele de comunicare verbală, care se impun unor reguli precise de codificare şi decodificare, cromorfemele, chiar în cazul unui limbaj articulat (în sensul conturat de artist), nu înregistrează acelaşi proces de constituire şi manifestare în domeniul înţelegerii interumane prin semne.

Culorile şi formele ca elemente de structură ale limbajului plastic (pictură, grafică, artă decorativă, sculptură)

buie la conturarea unei iconografii deosebite, care, aşa cum am mai arătat, nu poate fi citită mot â tmiot, întrucît are un caracter conoibativ şi polisemie.

Cromonfemele, componente ale unui limbaj artistic sau nu, trebuie să „vorbească[11], dar acest lucru nu se realizează aşa de simplu şi relativ precis, ca în cazul limbajului verbal. Incifrarea şi descifrarea expresiei artistice sau neartistice în care culorile şi formele sînt semnele unui posibil mesaj, nu ţin numai de un statut psihologic ci, mai ales, de unul social. Toate limbajele sînt un sistem de comunicare interumană, constituite într-un lung proces psiho-social şi servesc fixării, exprimării şi transferului de informaţie prin semnificaniţi. Dar, în timp ce modalitatea verbală odată constituită poate fi însuşită şi utilizată unitar şi relativ univoc, repertoriul plastic are geneza lui particulară. Semnificaţia unui astfel de limbaj nu poate fi descoperită decît în contextul său dialectic (anam- nezic şi social), după oare este pusă în circulaţie de suprastructura culturologică. Cunoscînd, de exemplu, geneza unei modalităţi de exprimare în creaţia unui pictor, putem intui sensul deosebit şi valoarea estetică încifrate în limbajul acestuia.

După cum am mai enunţat, cea mai simplă posibilitate de emitere şi receptare a unor semnificaţii semantice cu ajutorul culorilor şi al formelor se realizează prin simbolul cromatic şi obiectual. într-o asemenea postură de semn şi simbol cromorfemele evocă altceva decît ceea ce reprezintă ; ele fiind imaginile abstracte ale unor obiecte, idei sau sentimente. Pe o treaptă mai dezvoltată a societăţii omul a plăsmuit din culori şi forme obiecte estetice care i-au satisfăcut valenţele spirituale pentru frumos. Acestea au evoluat şi. o dată cu ele, arta.

Descifrarea sensurilor şi semnificaţiilor semantice şi estetice cuprinse în substratul limbajelor structurate din oromor- feme nu se realizează printr-o decodificare spontană şi precisă, aşa cum îşi propune să demonstreze estetica informaţională, ci prin nenumărate căutări şi răspunsuri, arta fiind susceptibilă de cele mai libere interpretări.

Estetica informaţională nu poate transpune în limbaje formale decît configuraţiile riguros constituite şi clare ca semnificaţie, însă nu este capabilă să surprindă nimic din esenţa expresivă şi comunicativă a culorii în nici una din direcţiile explorate de noi cu ajutorul psihologiei şi esteticii. Numeroasele aspecte imponderabile ale limbajului culorilor

nouă disciplină. Ca intenţie şi terminologie n-am scăpat nici noi tentaţiilor exercitate de această metodă, aflată direct sub incidenţa teoriei informaţionale.

Experimentul realizat ne-a dovedit că imaginile articulate intr-o iconografie figurativă sau nonfigurativă „vorbesc[14], dar nu „spun[11] tuturor acelaşi lucru. Cele mai unitare semnificaţii au fost recepţionate şi emise în acele cazuri în care indivizii unei grupări socio-profesionale acordau aceleaşi sensuri crame- melor şi morfemelor. în celelalte situaţii funcţia de comunicare a fost „bruiată" de lipsa oricăror norme codificate de înţelegere a semnelor.

Atît concluziile din partea teoretică, cît şi din cea experimentală a lucrării, converg spre ideea conform căreia, educaţia vizuală este una din principalele modalităţi ce permite, alaiuri de o instruire fundamentală, să transforme cromorfemele din simpli stimuli în semne încărcate de informaţii inteligibile, operabile şi relativ unitare în cadrul comunicării interumane.

Nu putem încheia aceste consideraţii generale asupra temei fără a pune în prim plan necesitatea realizării unor sarcini şi măsuri mult mai largi pe linia educaţiei estetice a tineretului şcolar şi a tuturor oamenilor muncii din ţara noastră. Principalii vizaţi sînt toţi factorii interesaţi în educaţie, culturalizare şi stimularea creaţiei artistice, toţi aceia care prin eforturi conjugate concură la formarea şi dezvoltarea conştiinţei comuniste.

Rămînînd la sfera ■preocupărilor noastre, propunem tipărirea unor lucrări (tratate) de teoria culorii şi a formelor, atît de necesare învăţămîntului nostru universitar şi liceal de specialitate (pînă acum inexistente), înfiinţarea mai multor cursuri de psihologia artei şi de estetică în cadrul universităţilor cultural-ştiinţifice, introducerea unor teme legate **de** estetica industrială şi design în învăţămîntul tehnic universitar.

Nu ne propunem să detaliem o listă de măsuri şi iniţiative care ar putea fi preconizate şi adoptate în sensul mai sus amintit, ci să subliniem încă odată necesitatea educării corespunzătoare a văzului. Numai celor care ştiu să privească, arta le „vorbeşte", numai cei care ştiu să vadă dincolo de aparenţele tăcute ale culorilor şi formelor înţeleg glasul ascuns, neauzibil al cromorfemelor. Elocinţa limbajului plastic constă tocmai în muţenia lui.

NOTE BIBLIOGRAFICE

CONTROVERSELE PROBLEMEI ŞI IPOTEZA DE LUCRU

1. **M. Dufrcnne, *L'art est-il langage ?* în „Revue D'Estetique", Paris, 1966, XIX, Nr. 1.**

I. TEORIA LIMBAJELOR

2. **K. Marx, Fr. Engels, *Opere,* voi. III, Bucureşti. Ed. Politică, 1958, p. 31.**
3. **T. Herseni, *Sociologia limbii,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1975, p. 7—9.**
4. **V. Stancovici, *Filozofia informaţiei,* Bucureşti, Ed. Politică, 1975, p. 7.**
5. **S. Marcus, *Din gindirea matematică românească,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975, p. 148, 155—156, 159.**
6. **H. Delacroix, *Psychologie de l'art,* Paris, Felix Alean, 1927, p. 424.**
7. **G. M. Tagliabue, *Estetica contemporană,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1976, voi. I, p. 139.**
8. **C. Păunescu, *Limbaj şi intelect,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1973, p. 13.**
9. **L. Wald, *Sisteme de comunicare umană:,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1973, p. 164—165.**
10. **R. Huyghe, L'art *et l'âme,* Paris, Flamarion, 1960, p. 83.**
11. **E. Gombrich, *Artă şi iluzie,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 342.**
12. **A. Toffler, *Şocul viitorului,* Bucureşti, Ed. Politică, 1973, p. 182—187.**

15. M. Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1976, voi. I, p. 422.
16. H. Taine, *Filozofia artei,* Bucureşti, Ed. Enciclopedică, 1973, p. 383.
17. R. Berger, *Artă şi comunicare,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1976, p' 124—125.
18. Cf. R. Huyghe, *I.'art et Vâme, op. cit.,* p. 100.
19. P. Servien, *Estetica,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975, p. 38—40, 49—56, 95—102.
20. C. Maltese, *Semiologia mesajului obiectual,* în „Arta", 1974, Nr. 12, p. 26.
21. P. Francastel, *Pictură şi societate,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1970, p. 86.
22. P. Francastel, *Realitatea figurativă.* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1972, p. 168.
23. *Ibidem,* p. 172.
24. *Ibidem,* p. 173.
25. E. Gombrich, *Artă şi iluzie, op. cit.,* p. 120.
26. V. E. Maşek, *Mărturia artei,* Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1972, p. 70.
27. R. Huyghe, *Puterea imaginii,* Bucureşti. Ed. Meridiane, 1971, p. 133.
28. * * *, *Dicţionar de estetică generală.* Bucureşti, Ed. Politică. 1972. p. 73—74.

29. CÎTEVA DISCIPLINE MODERNE ŞI PROBLEMELE LIMBAJULUI ARTISTIC

30. A. A. Moles, *Sociodinamica culturii,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1974, p. 140.
31. Cf. R. Berger, *Artă şi comunicare, op. cit., p.* 53.
32. A. A> Moles, *Sociodinamica culturii, op. cit.,* p. 140.
33. I. Frunzetti, *Problema accesibilităţii, problema fundamentală a artei,* în „Contemporanul[1]*, 1972, Nr. 34, p. 7.
34. A. A. Moles, *Artă şi ordinator,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974, 32—34 p.
35. M. Martcaş, *Orientări în cultura contemporană,* Iaşi, Ed. Junimea, p. 34.
36. C. C. Argan, *Premiză in studierea istoriei artelor,* în „Arta[11], 1975, Nr. 4—5, p. 28.
37. C. Maltese, *Semiologia mesajului obiectual, op. cit., p. 27* şi C. Radu, *Ontologia semiotică a informaţiei* în „Estetică, informa-

39. A. A. Moles, *Informaţie redundantă,* în „Estetică, informaţie, programare", Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1972, p. 29—31.
40. C. Maltese, *Semiologia mesajului obiectual, op. cit.,* p. 28.
41. Fd. de Saussure, *Cours de linguistique generale* (...), Paris, Ed. Payot, 1971, p. 33—34.
42. J. Piaget, B. Inhaider, *Psihologia copilului,* Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, f.a., p. 45—46.
43. Gh. Enescu, *Semantică Logică,* în „Limbaj, logică, filozofie", Bucureşti, 1968, p. 161.
44. J. R. Pierce, *Symbols, Signals and Noise,* New York, Harper, 1961, p. 112.
45. N. Wiener, Mensch und Menschmaschine, f. ed., 1951, p. 193.
46. M. Bense, *Einfuhrung in die informationstheoretische Asthetik,* Hamburg, Rowohlt, 1969, p. 63.
47. G. Dorfles, *Estetica mitului,* Bucureşti, Ed. Univers, 1976, p. 96.
48. *Ibidem,* p. 98.
49. Cf. S. Teodorescu, *Psihologia conduitei,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1972, p. 83—84.
50. S. Gideon, *L'expression simbolique ă la prehistoire* (...), în „Signe, image, symbole" (sous direction G. Kepes), Bruxelles, La Connais- sance, 1968, p. 80—87.
51. J. Piaget, *La formation du symbole chez l'enfant,* Neuchâtel, De- lachaux et Niesle, 1964, p. 225—229.
52. G. G. Jung, *L'homme ă la decouverte de son âme,* Geneva, 1946, p. 347—349.
53. Cf. G. Dorfles, *Estetica mitului, op. cit.,* p. 99.
54. V. Pavelcu, *Natura creativităţii,* în „Lucrări ştiinţifice ale cadrelor didactice", Suceava, Institutul Pedagogic, 1970, voi. I, p. 72.
55. M. Golu, Principii *de psihologie cibernetică,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi enciclopedică, 1975, p. 94.
56. Ed. Pamfil, D. Ogodescu, *Psihologie şi informaţie,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1973, p. 49.
57. M. Golu, *Percepţie şi activitate,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1971, p. 146—147.
58. M. Golu, Principii *de psihologie cibernetică, op. cit.,* p. 92—93.
59. R. Berger, *Descoperirea picturii,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1975, voi. III, p. 45—46.

60. UNIVERSUL CULORILOR SI AL FORMELOR

61. F. d'Ors, Trei *ore la Muzeul Prado,* Bucureşti, Ed. Meridiane

63. R. Arnheim. *Anschauliches Denken,* Koln, Verlag M. DuMont, 1972. p. 40.
64. J. Grenier, *Arta fi problemele ei,* Bucureşti, Ed. Meridiane. 1974 p. 150—155
65. Pallady, *Mărturii* (Antologie), Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1971, p. 43.
66. H. M. Teutsch, *Ideologia artei,* Bucureşti, Ed. Kriterion, 1975, p. 60.
67. J. Itten, *Kunst der Farbe,* Ravensburg, Otto Mayer Verlag, 1961, p. 120—121.
68. H. Frieling, *Gesetzt der Farbe,* Gottingen, Munsterschmidt Verlag.
69. p. 171.
70. *Ibidem,* p. 172.

71. CARACTERISTICILE CULORII

72. J. Pawlik, *Theorie der Farbe,* Schauberg, M. DuMont Verlag. 1971, p. 20—27.
73. G. Davidescu, 5 *simţuri ?,* Bucureşti, Ed. Albatros, 1972, p. 215—219 şi P. C. Dodwell, *Studii despre analizatorul vizual,* în „Orizonturi noi în psihologie", Bucureşti, Ed. Enciclopedică, 1973, p. 33—35.
74. H. Taine, *Filozofia artei, op. cit., p.* 172—173.
75. Cf. T. Vianu, *Estetica,* Bucureşti, Fundaţia pentru literatură şi artă, 1963, voi. II, p. 25.
76. H. Valensi, *Le musicalisme d'aprăs H. V.,* în „B. Raymond, Entretiens sur l'art abStrait" — Geneva, Ed. Pierre Cailler, 1965, p. 135—136.
77. R. Avermaete, *Despre gust şi culoare,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1971, p. 112—113.
78. * * *, *Farbe und Raum* — Heft 9, Berlin, Verlag fur Bauwesen, 1963.
79. Z. Solomon ş.a., *Culoarea în arhitectură, op. cit.,* p. 54.
80. M. Brion, *Arta abstractă,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1972, p. 129.
81. R. F. Wilson, *Colour and light at Work,* Londra, f. ed., 1953.
82. M. Golu, *Percepţie şi activitate, op. cit.,* p. 110.
83. F. Birren, *Color psychology and color therapy,* New York, McGraw Hill-Book, 1950, p. 80—81

88. CULOAREA CA LIMBAJ

89. Cf. V. Petrovici, *Lumină şi culoare în spectacol,* Bucureşti, Ed. Albatros, 1974, p. 121.
90. Cf. Al. Dima, *Arta populară şi relaţiile ei,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1971, p. 42.
91. T. Bănăţeanu, *Arta populară bucovineană,* Bucureşti, Agenţia de publicitate Artis, 1975, p. 399.
92. T. Pamfile, M. Lupescu, *Cromatica poporului român,* Bucureşti, Academia Română, 1914, p. 199.
93. E. Schileru, *Simbolismul culorilor,* în „România literară", 1971, Nr. 2, p. 25.
94. V. Petrovici, *Lumină şi culoare, op. cit.,* p. 121—122.
95. Al. Dima, *Arta populară şi relaţiile ei, op. cit., p. 40*—41.
96. P. Simion, *Cimitirul vesel,* Bucureşti, Ed. pentru turism, 1972, p. 10.
97. M. Sturdza-Saucesti, *Heraldica,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, p. 40—41.
98. * * *, *Encyclopedie des sciences occultes,* Paris, Les editions Geor- ges-Anquetil, 1925, p. 444.
99. J. Grenier, *Arta şi problemele ei, op. cit.,* p. 156—157.
100. H. Frieling, *Gesetzt der Farbe, op. cit.,* 154—159 ; 163—164.
101. J. Itten, *Kunst der Farbe, op. cit.,* p. 16—17.
102. * * *, *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne,* Paris, Fer- nand Hazan, 1963, p. 281.
103. Cf. G. Popa, *Semnificaţia spaţiului în pictură,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 85 şi 94.
104. M. Zahar, *Arta timpului nostru,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 161.
105. Cf. G. Popa, *Semnificaţia spaţiului în pictură, op. cit.,* p. 150.
106. M. Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice, op. cit.,* p. 387.
107. H. J. Albrecht, *Farbe als Sprache,* Koln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1974, p. 114—115.
108. A. Gehlen, *Imagini ale timpului,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974, p. 17.
109. J. Mukarovsky, *Studii de estetică,* Bucureşti, Ed. Univers, 1974, p. 235—236.
110. H. Frieling, *Gesetzt der Farbe, op. cit.,* p. 168.
111. R. G. Williams, Color *in theatre and tv — Lighting,* în „Illuminating engineering, S.U.A., 1966, Nr. 5, p. 343—344.

115. H. Taine, *Filozofia artei, op. cit., p.* 43.
116. P. Signac, *De la Delacroix la neoimpresionism,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1971, p. 43.
117. R. Berger, *Descoperirea picturii,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1975, voi. II, p. 18.
118. M. Ralea, *Prelegeri de estetică,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1973, p. 357.
119. H. Delacroix, *Psychologie de l'art, op. cit.,* p. 432.
120. M. Bejat, Geneza *psihologiei ca ştiinţă experimentală, în România,* Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1972, p. 282—284.
121. I. A. Scott, *The Lilscher test color* — Pocked Book, New York, 1971, p. 5—6 şi M. Liischer, *Der 4-Farben Mensch,* Miinchen, Mosaik Verlag, f.a.
122. N. Hartman, *Estetica,* Bucureşti, ed. Univers, 1974, p. 58.
123. P. Gherasim, *Lumina spirituală a culorilor,* în „Arta", 1966, Nr. 7—8, p. 3 şi 8.
124. P. Leprochon, *Vincent van Gogh,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 211.
125. A. Pleşu, *Călătorie în lumea formelor,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974, p. 228.
126. B. M. Foss, *Orizonturi noi în psihologie,* Bucureşti, Ed. Enciclopedică, 1973, p. 17.
127. N. Schoffer, Le *nouvelle esprit artistique,* Paris, Ed. Gonthier, 1970, p. 62—63, 111.
128. Z. Solomon, *Culoarea în arhitectură, op. cit.,* p. 29.
129. F. Leger, *Funcţii ale picturii,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1976 p. 106, 113.
130. * * *, *Industrie şi cultură,* în „Arta", 1976, Nr. 2—3, p. 40—48.
131. * * *, *Farbe und Raum,* Heft 8, Berlin, Verlag fur Bauwesen, 1961, p. 19.
132. * * *, *Muzîka,* Moscova, 1911, Nr. 9.

VI—Vn. LUMEA FORMELOR

133. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione,* Milano, 1959, p. 60.
134. K. Marx, *Capitalul,* Bucureşti, Ed. Politică, 1960, voi. I, p. 207—208.
135. R. Berger, *Descoperirea picturii,* Bucureşti, Ed. Meridiane,

140. S. Teodorescu, *Psihologia conduitei, op. cit.,* p. 75.
141. G. Collier, *Form, space an vision,* New Jersey, 1964, p. 43.
142. P. Klee, *Teoria della forma (...), op. cit.,* p. 17.
143. P. Francastel, *Realitatea figurativă., op. cit.,* p. 143.
144. R. Arnheim, *Art an visual perception,* Londra, f.a., p. 29, 65—68.
145. Cf. M. Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice, op. cit., p.* 212.
146. V. Pavelcu, *Metamorfozele vieţii interioare,* Iaşi, Ed. Junimea, 1976, p. 43.
147. Cf. G. C. Argan, *Premiză la studierea artelor, op. cit.,* p. 28.
148. A. M. Thibault-Laulan, *Image et communication,* Paris, Ed. Uni- versitaires, 1972, p. 24.
149. R. Barthes, *Retorica imaginii,* în „Arta", 1975, Nr. 7, p. 23.
150. Cf. T. S. Cazacu, *Verbalizarea interioară în perceperea cuvintelor şi a imaginilor obiectuale,* în „Cercetări asupra comunicării", Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1973, p. 91.
151. G. Andersson, *Children of the yellow Earth,* Londra, 1934, p. 293.
152. Gilbert şi H. Kuhn, *Istoria esteticii,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1972, p. 494.
153. V. Iancu, *Opera de artă şi forma artistică,* în „Saeculum", 1944, Nr. 1, p. 31—32.
154. P. Constantin, *Industrial Design* (arta formelor utile), Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 56.
155. Cf. Gh. Ghiţescu, *Idei despre om şi forma omului,* în „Arta" 1975, Nr. 4—5, p. 44.
156. Cf. J. Baltrusaitis, *Anamorfoze,* Bucureşti, Ed. Meridiane. 1975, p. 67.
157. H. Read, *Originile formei în artă, op. cit.,* p. 202.
158. *Ibidem,* p. 89—90.
159. * * *, *Paleolitic art,* Londra, Ed. Faber, 1960, p. 24—25.
160. V. Iancu, *Funcţiunea estetică a artei* (locul formei în realitatea artistică), în „Saeculum", 1943, Nr. 6, p. 50—51.
161. J. Gibson, *Constancy and Invariance in perception,* în „The Nature and Art Motion", New York, 1965, p. 58—59.
162. J. Ph. Minguet, *Estetica rococoului,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 157.
163. G. M. Tagliabue, *Estetica contemporani,* Bucureşti, Ed.

167. H. Wolfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1968, p. 36.
168. J. Ph. Minguet, *Estetica rococoului, op. cit.,* p. 131.
169. E. Gombrich, *Artă şi iluzie, op. cit.,* p. 260.
170. *Ibidem, p.* 260.
171. * * *, *Psihologie generală,* (sub redacţia prof. Al. Roşea), Ed. a IlI-a, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1976, p. 255.
172. * * *, *The Works of Jonathan Richardson,* Londra, f.ed., 1972, p. 61.
173. E. Gombrich, *Artă şi iluzie, op. cit.,* p. 258, figura nr. 134.

VIU. LIMBAJUL FORMELOR SPAŢIALE

174. V. Stancovici, *Filozofia informaţiei, op. cit.,* p. 99.
175. A. Arghir, *Lucrul, imaginea, semnul,* în „Arta", 1975, Nr. 4—5, p. 16.
176. H. Jensen, *Sign, symbol and script,* New York, 1969, p. 27.
177. Cf. G. Popa, *Semnificaţia spaţiului în pictură, op. cit., p. 16.*
178. E. Drioton, P. du Bourghuet, *Arta faraonilor,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1972, voi. I, p. 12—13.
179. M. Sturdza-Săuceşti, *Heraldica, op. cit., p.* 70—77.
180. M. Pop, *Obiceiuri tradiţionale româneşti,* Bucureşti, Institutul de cercetări etnologice şi dialectologice, 1976, p. 29.
181. A. L. Gourhan, *Le geste et la parola,* Paris, E. Albin Michel, 1964, p. 267.
182. E. A. Lorchas, *Communication orale et grafique,* Paris, Enciclopedie de la Pleyade, 1968, p. 515—516.
183. Cf. L. Wald, *Sisteme de comunicare, op. cit.,* p. 177—179.
184. *Ibidem,* p. 185.
185. *Ibidem,* p. 186.
186. R. Escarpit, *Le retour de l'image,* în „Image et communication", Paris, Ed. Universitaires, 1972, p. 13—15.
187. V. Pavelcu, *Metamorfozele vieţii interioare, op. cit., p.* 139.
188. R. Barthes, *Element de semiologie,* Paris, 1971, p. 150—153.
189. R. Modley, *Symboles grafiques pour une communication mondiale,* în „Signe, image, symbole", Bruxelles, Edit. la Connaissance, 1968, p. 108.
190. *Ibidem, p.* 115.
191. R. Huyghe. *Les puissances de l'image,* Paris, Ed. Flamarion, 1965, p. 103.
192. E. Fisher, *Necesitatea artei,* Bucureşti, Ed. Meridiane,

195. E. H. Gombrich, *Artă şi iluzie, op. cit.,* p. 285.
196. E. Panofsky, *Meaning in the Visual arts; Papers in and on Art History,* Gardien City, 1955, p. 31—32, 34—40.
197. R. Huyghe, *Puterea imaginii, op. cit.,* p. 29—30.
198. C. E. Enăchescu, *Expresia plastică a personalităţii, op. cit., p.* 19.
199. *Ibidem, p.* 25—26.
200. R. Berger, *Descoperirea artei, op. cit.,* voi. III, p. 125—126.
201. ' M. Zahar, *Arta timpului nostru, op. cit., p.* 165.
202. H. Gehlen, *Imagini ale timpului, op. cit., p.* 280—281.
203. I. Biberi, *Arta suprarealistă,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 75.
204. M. Brion, *Arta abstractă, op. cit.,* p. 153—154.
205. *Ibidem,* p. 167.
206. S. Geist, *Brâncuşi,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 125.
207. A. T. Spear, *Păsările lui Brâncuşi,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1976, p. 38—39.
208. Cf. S. Geist, *Brâncuşi, op. cit.,* p. 136.
209. Cf. P. Comarnescu, *Brâncuşi,* Bucureşti, Ed." Meridiane, 1972, p. 194—195.
210. A. T. Spear, *Păsările lui Brâncuşi, op. cit.,* p. 39.
211. Cf. P. Comarnescu, *Brâncuşi, op. cit.,* p. 194.
212. *Ibidem,* p. 195.
213. * * *, *Carte de inimă pentru Brâncuşi,* Bucureşti, Ed. Albatros, 1976, p. 236.
214. P. Courthion, *Curente şi tendinţe în arta sec. XX,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973, p. 342—344.
215. Le Corbusier, *Genie de l'arhitecture europeene,* Paris, Hachette Tallandier, 1965, p. 110—111.
216. Cf. R. Avermaete, *Despre gust şi culoare, op. cit.,* p. 27.
217. G. C. Argan, *Premiză la studierea istoriei artelor, op. cit.,* p. 28.
218. P. A. Michelis, *La forme en arhitecture : imitation et abstraction,* în „Signe, image, symbole", Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 217.
219. D. Mihăilescu, *Afectivitatea — a patra dimensiune a artei,* în „Astra", 1971, Nr. 11, p. 11 ; *Psihologia frumosului,* în „Astra", 1971, Nr 7, p. 8 ; *Afectivitate în creaţia modernă ?* în „Caiete de literatură", 1968, p. 27—29; *Rolul afectivităţii în artă,* 1966, 53, p. în ms.
220. M. Golu, *Principii de psihologie cibernetică, op. cit.,* p. 251.
221. V. Pavelcu, *Metamorfozele vieţii interioare, op. cit., p. 140.*
222. Marx, Engels, Lenin, *Despre literatură,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1974, p. 65.
223. M. Bense, *Aestetika,* Baden-Baden Verlag, 1965, p. 16—

IX. 1. CERCETĂRI EXPERIMENTALE

225. R. Varia, ***Arta modernă şi marele public,*** **în „Arta", 1971, Nr. 9, p. 14—15.**

226. M. Cătănescu, ***Studiul preferinţei de culoare in receptarea operelor picturale. Relaţia dintre prima impresie*** **şi** ***cunoaşterea artistică,*** **în „Revista muzeelor şi monumentelor", 1975, Nr. 1, p. 20—22.**

227. M. Dessoir, ***Uber das Beschreiben von Bildern, in Beiträge zur Allgemeine Kunstwissenschaft,*** **1929, p. 172—175.**

228. E. von Ritook, ***Zur analyse der ästhetischen Wirkung auf grund der Metode der Zeitvariation,*** **în „Zeitschrift fur Asthetik, 1910, p. 356—358, 512—515.**

229. S. Marcus, ***Empatia,*** **Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R.,**

ABSTRACT

Starting with the idea that in the usual specialized terminology and current speech the concept of 'language' (plastic, musical, choreogra- phic, &c.) is not sufficiently specified, nor semantically and pragma- tically circumscribed, the author proposes to clarify its meanings and connotations. For this purpose, the first part of the book is devoted to the theory of languages in general, and to the theory of the artistic one in particular.

Languages as forms of individual and collective expression are communication systems functionally constituted over a long and complex psycho-social process, in order to support the fixation, expression, and transfer of information by signs. Being specifically human beha- vioural traits, languages place the man in a symbolic world (Homo sig- nificans) that can be approached from the angle of several humanistic and positivistic disciplines. The author opts for tradiţional and informaţional aesthetics, semiotics, and especially for the *Psychology of art.* AII these disciplines supplement each other : psychology is extremely servi- ceablc to the research apparatus on aesthetics and semiotics, and the lat- ter are in their turn involved in the psychologic treatment of the language. The difference between the two lies in the method of approaching the subject under consideration : while (informaţional) aesthetics and (aesthe- tic) semiotics concentrate only on the communication step (within cer- tain limits here cal led

artificial languages are described : the plastic one is considered as a specific modality of communicating and coding information.

The study also deals with other hypostases of the chromorphemes * beyond the aesthetic or artistic field, as auxiliary forms and symbols backing up the invention of additional communication systems (in high- way traffic, advertising, &c.).

Theoretical and experimental research shows that it is not the spontaneous psychic reaction, but rather the generalized comprehension given by the culturologic stock that helps fix and circulate common and stable connotations while utilizing and decoding chromatic signs (chro- memes). The languagc has a psychological status, but it is sociologically shaped and stabilized.

As a sign of a possible message, colour is the carrier of several transmissible and intelligible significances. By means of chromatic and achromatic tones one may fix, express, and communicate semantic, aesthetic, and affective information. The semantic information is expressed by chromatic symbols that have been generalized in a given socio-cul- tural space, in an analogic way that accurately renders the chromatic features of the items depicted. The most difficult task is to semanti- cally interpret and decode the chromatic image in art, especially abstract art.

In art, the masterly arrangement of chromorphemes results not only in semantic, but also in aesthetic information. The latter is the product of some general artistic methods, such as harmony, contrast, chiaroscuro, proportion, equilibrium &c„ differently realized from one artist to another, thus having a 'private document' character.

Prior to other data and meanings that have been discovered and assigned to colours by man, they carry certai n affective information that precedes the semantic and aesthetic one.

Both the immediate world and the far off universe are composed of. and populated by, and infinite multitude of objects, which exte- riorize themselves not only in a huge diversity of colours, but also of forms.

As a spaţial disclosure, form results in subjective (sensorial) and objective (plastic, cinematographic &c.) images. Between these two ci- des of the image there is a

*** Chromorphemes = coloured forms.**

This study approached the language of forms as one of the ele- mentary modes of transmitting and perceiving information through the agency of natural objects. Man first decoded them and determined their biologic utility, then (during a more advanced stage) loaded them with additional meanings, others than the objects were calling forth, i.e. symbols. The objectual symbol was used by nearly all ancient peoples ; the tradition has persisted up to the present times. This aspect is illustrated with examples from the popular culture of several peoples, including data from Romanian ceremonials.

Feeling the need of a cursive graphic communication, the primitive man found that objects, as an inițial form of an elementary language, could not be positively used in such an attempt. For that purpose, they transcribed the form of certain objects and beings into rudimentary images, which were transformed into signs for the first pictographic writings. This is proved by the fact that in the process of communication the first writings (Chinese, Sumerian, Egyptian, Aztec &c.) used pictograms, some of them turning into ideograms, by simplification.

As compared with these modalities of communicating by various drawn images and writing systems, which at the time when they are used are already codified (and therefore known both by the emitter and the receiver), the in- ciphering and de-ciphering art involves a higher degree of difficulty and complexity. The process of artistic ela- boration and reception has its own particularities. A painting, for example, is unique, and therefore its appropriate interpretation is also singular. Sometimes it is necessary to resort to 'gnoseologic surgery', or to the archaeologist's meticulosity, in order to seize the abstruse im- ports of art. In this context, the work presents several methods of 'reading' painting, sculpture and architecture, the latter being consi- dered to be a specific form of language as well.

All types of information (affective, semantic, and aesthetic) which the present study devoted to the language of colours and forms intends to establish, are also present in the case of the bi- and tri-dimensional configurations, which are considered within and beyond the sphere of aesthetics.

To give experimental proof to the hypothesis that forms and colours might constitute themselves in a certain type of language, the author undertook a psycho-sociologic research

expresslon ; whatever the language may be, the process of communi- cation implies the compulsory existence of two links : the emission and the perception.

Since a validated and appropriate testing procedure had not been available, an adequate-to-the-task instrument and workmethodology were conceived and realized. The planned and applied questionnaire com- prised seven trials (six being original), requiring a total of 70—75 so- lutions (answers) ; coloured plates, diapositives, coloured pencils or water colours were used. By the application of these tests the subjects group-contingent's abilities of expressing and receiving informaţional messages via the language of colours and forms were examined. It was assumed that the most important variables in checking out working hypotheses were natural dispositions, the culturologic stock, and the experience determined by socio-professional practice. With that end in view, the batch that was investigated comprised professional plastic artists, scholars from a secondary arts school, scholars from a secondary school, workers in a dyestuffs factory, and in a tractor works.

The general conclusion has been that forms and colours 'speak', but they do not 'tell' everybody the same message. The most important factors for the proper emission and reception of the information that the chromorphemes vehiculate proved to be (in this order) : the culturologic

TABLE OF CONTENTS

Page

— *Foreword* 5
— Matters in Dispute and Workhypothesis 11

I. Theory of Languages 13
1.1. *A Brief Survey* 13
1.2. Languages from Mono-, Multi-, and Interdisciplinary Perspectives..... 14
1.3. The Artistic Language — a Specific Form of Interhuman Expression and Communication..... 16
1.3.1. Artistic Language Characteristics..... 19
1.3.2. Artistic Language and Verbal Language : Identity, Unity, Dissociation 23

II. Some Modern Disciplines and Artistic Language Problems 28
11.1. *Informaţional Aesthetics and Communication* . . 28
11.2. *Semiotics (Semiology) and Its Implications* ... 35
11.3. *Psychology and Language Functions*..... 40

III. The Universe of Colours and Forms..... 47
III. l. *Colour & Form as Features, Signs, and Means of Expression* 47

IV. Colour Characteristics 54
IV. 1. *Colour in the Focus of Multidisciplinary Research*..... 54
IV. 1.2. Objective Hypostases of Chromatic Spectrum . . 56

IV.1.4. Human Personality (Structure) Variables and Colour Psychology..... 64
IV. 1.5. lmpressive & Expressive Attributes of Colour . . 71
V. Colour as Language 73
V. l. *Chromatlc Symbol and Semantic Information* . . 73
V. l.l. 'Geography' and 'Vocabulary' of Colour Symbolic Significances..... 79
V.l.2. Colour Informaţional Contents in Intra- and Extra-aesthetic Fields..... 90
V.l.3. Harmony, Contrast, Chiaroscuro as Elements of Aesthetic Information 97
V.l.4. Affective Information — the Third Dimension of the Chromatic Language..... 106
V.l.5. Colour Language and.....the Environment 111
V. l.6. Synesthesis : Description of an Original Case . . 120
VI. The World of Forms..... 127
VI.1. *Form, Figure, Image* 128
VI. 2. *Forms & Anamorphoses in Art and Beyondt . .* 135
VII. Psychology of Artistic Form..... 140
VII. 1. *'Gestaltpsychologie' or the Psychology of Form .* 143
VII. 2. *Perception Virtues and Servitudes of Artistic Form Perception* 148
VIII. Spaţial Form Language 155
VIII. l. *Objectual-Symbolic Communication. .* 155
VIII.1.1.From the Neolithic Pictographs to theModern Ones 159
VIII.1.2. Artistic From & Image Interpretation Problcms in Painting 167
VIII.1.3. Brâncuşi, or the Discovery of a New Sculptural Language 176
VIII.1.4. ...Is Architecture a Language' too ?..... 180
VIII. 1.5. Affective-Type Form and Information..... 186
IX. Experimental Research on PlasticLanguage Perception 190

IX.1.5. Decoding of Semantic Information..... 208
IX.1.6. Quantification of Aesthetic Information..... 211
IX.1.7. Form Significance Perception 213
IX. 1.8 Graphic Expression of Programmed Meanings . 216

X. General Considerations 220

XI. Bibliographic Notes 223

Abstract in English **233**

INHALT Pag

Vorwort 5
— Gegensätzliche Probleme und Arbeitshypothese 11
I. Theorie der Sprachen..... 13
1.1. ***Kurzer Einblick*****..... 13**
1.2. Sprachen — mono, multi, und interdisziplinär gesehen 14
1.3. Die Sprache der Kunst, spezyfische Form menschlicher Verständigung 16
1.3.1. Besonderheit der Kiinstlerischen Sprache 19
'1.3.2. Kiinstlerische Sprache und gesprochenes Wort: Identität, Einheit, Verschiedenheit 23
II. Einige moderne Disziplinen und Probleme der Kiinstlerischen Sprache..... 28
11.1. ***Informations Asthetik und Vestăndigung*****..... 28**
11.2. ***Die Zeichenlehre (semiotik) und.ihre Implikationen*** **35**
11.3. ***Die Psychologie und die Funktionen der Sprache*** **40**
III. Die Welt der Farbe und Formen..... 47
III. l. Farbe ***und Form als Eigenschaften, Zeichen und Ausdrucksmittel*****..... 47**
IV. Besonderheiten der Farbe..... 54
IV. l. ***Die Farbe im multidisziplinären Untersuchungsobjektiv*** **..... 54**
IV.l.2. Die Objektiven Gegebenheiten des Farb-spektrums 56
IV.1.3. Die subjektiven Gegebenheiten und Werte der Farben 60
IV.1.4. Besonderheiten der menschlichen Personlichkeit (Struktur) und Psychologie der Farbe..... 64
IV.1.5. Eindruck und Ausdruck als Eigenschaften der Farbe 71

II. Die Farbe als Sprache..... 73
III. l. *Das Farbsymbol und die semantische Information* 73
V.l.l. Die „Geographie" und das Worterbuch der symbolischen Bedeutungen der Farbe..... 79
V.l.2. Informationsinhalt der Farbe im und ausserhalb des kiinstlerischen Raumes..... 90
V.1.3. Harmonie, Kontrast, Hell-Dunkel, die Elemente der ästhetischen Information..... 97
V.1.4. Affektive Information, als dritte Dimension der farblichen Sprachc 106
V.1.5. Farbsprache und Umwelt..... 111
V. l.6. Synästhesie, und ein spezieller Fall..... 120

VI. Die Welt der Formen..... 127
VI.1. *Form, Figur, Bild*..... 128
IV. 2. Formen und Anamorphosen innerhalb und aus serhalb der Kunst 135

V. Psychologie der kiinstlichen Form..... 140
VII. l. „Gestaltpsychologie" oder Psychologie der Form . 143
VII. 2. Die Tugenden und die Untugenden des begriffiichen Formsehens 148

VIII. Die Sprache der Raumformen..... 155
VIII. l. *Gegenständliche Symbolische..Mitteilung* 155
VI 1.1. Von den neolitischen zu den zeitgenossischen Pikto- grammen 159
VIII. 1.2. Probleme der Formeninterpretierung und des kunstlerischen Bildes 167
VIII.1.3.Bfâncuşi oder die Entdeckung einer neuen Bildhauer-Sprache 176
VIII.1.4....ist Archiitecktur auch Sprache ?..... 180
VIII. 1.5 Die Form und Information Affektiven typus ... 186

IX. Experimentelle Untersuchungen uber die Aufnahme der bildnerischen Sprache 190
IX. 1. Farbe und *Form als menschliches Verständigungsmittel (Versuche)* 196
VII. 1.1.....Gegenstand und Werkzeug 196
IX. 1.2.....Untersuchungsmethode 198
IX.1.3. Versuchsergebnisse und ihre Bedeutung. Aufnahme affektiver Information..... 199
IX.1.4 Ein und mehrfarbiger Ausdruck der Affektiven Information 202
IX.1.5. Das Entziffern der semantischen Information . .208
IX.1.6 Auswertung der ästhetischen Information 211

Priviţi cu multă atenţie fiecare planşă proiectată şi notaţi prin
încercuire sentimentul sau noţiunea care vă este sugerată de
combinaţiile cromatice respective

Planşa I

Iubire 1
Ură..... 2
Satisfacţie 3

Planşa II

Dragoste 1
Silă 2
Ataşament 3

Planşa III

Dinamism 1
Vioiciune 2
Mînie 3

Planşa IV

Constrîngere 1
Rugăminte 2
Bunăvoinţă 3

Planşa V

Saturaţie 1
Foame 2
Apetit .....• 3

Planşa VI

Teamă 1
Curaj 2
Prudenţă 3

Planşa VII

Indulgenţă 1
Veselie 2
Bucurie 3

Planşa VIII

Tristeţe 1
Uşurare 2
Vivacitate 3

Planşa IX

înduioşare 1
Melancolie 2
Visare 3

Planşa X

Forţă 1
Consolidare 2
Destrămare 3

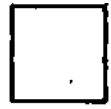
Planşa XI

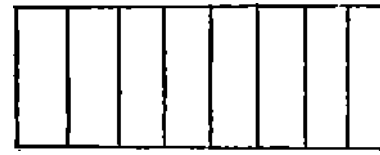
Stagnare 1
Zgomot 2
Linişte 3

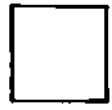
Planşa XII

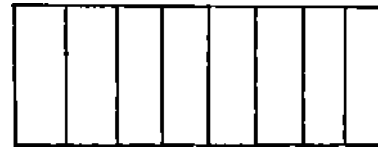
Slăbiciune 1
Vigoare 2
Sănătate 3

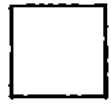
Vă rugăm să exprimaţi mono şi policromatic următoarele teme de coloratură afectivă.

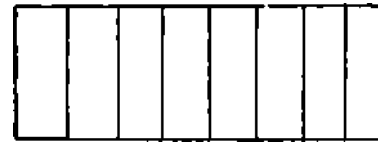




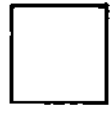


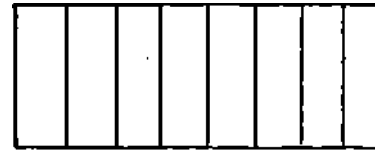


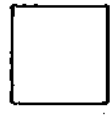


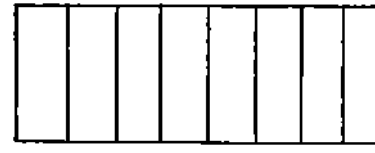


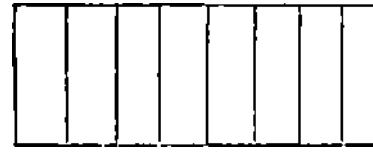
TEAMA									
BUCURIA									
CONSTRÎNGEREA									
MÎNIA									
DRAGOSTEA									
TRISTEŢEA									
LINIŞTEA									











1

2

scenă de familie ? **1**

seară de poezie ? **2**

Privind cît atenţie fiecare lucrare, vă rugăm să răspundeţi cît mai clar la întrebările puse în chestionar.

şedinţă secretă ? **3**

EXPUNEREA

sau ? **1(5')** **4** **2 (10')**

1) Ce reprezintă tabelul proiectat ?

1 **2**

2) Precizaţi ce ilustrează

1 2

3) Ce credeţi că expri-

4) Ce aspect de viaţă vă comunică acest tablou ? (I.S.)

	1	2
	motive populare românești ?	1
5) Ce descifraţi din acest tablou ? (I.T.)	troiţe ?	2
	simboluri indescifrabile ?	3
	sau ?	4
	1	2
6) Ce vă sugerează sau comunică această pictură ? (M.T.)	metaforă fantastică ?	1
	mască stilizată ?	2
	flori sufleteşti ?	3
	sau ?	4
	1	2
7) Ce titlu aţi fixa pentru această (M.T.)	compoziţie cromatică ?	1
	paradis spiritual ?	2
	contopiri sufleteşti ?	3
	sau ?	4
	1	2
8) Numiţi tră tema acestei lucrări : (M.E.)		
	1	2
9) Care din titlurile alăturate vi se pare mai potrivit ? (P.K.)	peisaj citadin ?	1
	oraş modern ?	2
	Vila R ?	3
	sau ?	4

bloc de locuit ?

10) Aceste suprafeţe colorate reprezintă abstractizarea unei clădiri. Pentru care optaţi ? (H.H.)

11) Odată cu revederea fiecărei lucrări scrieţi numărul de ordine şi alături de el daţi o notă apreciativă între 1—10, care să corespundă punctului dv. de vedere. După această operaţie treceţi primele cinci lucrări clasate în ordinea

NOTAREA LUCRĂRILOR : 1=2 3 = 4 = 5 =
= 8 = 9 = 10

CLASIFICAREA : LOCUL
I = II III = IV = V =

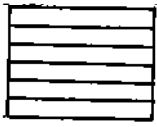
greutate	1	lărgime	2
orizont	3	îngustime	4
uşurinţă	5		

imponderabilitate	1	înălţime	2
adîncime . . .	3	greutate	4
ritm	5	acţiune	6

FISA Nr. 4

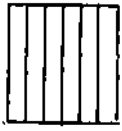
Configuraţiile liniare au o anumită forţă de sugestie. Concordanţele pe care le puteţi stabili între o figură şi anumite noţiuni, mai- căţi-le prin încercuire.

echilibru . . .	1	stabilitate	2
tărie.....	3	dezechilibru	4
i	5	slăbiciune	6



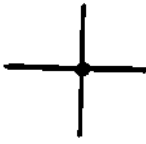
A

	1	ritm.....	2
	3	diviziune . .	4
	5		



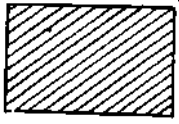
B

	1	adîncime	2
	3	concentrare	4
	5		

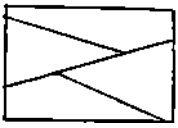


C

	1	duritate . . .	2
	3	anorganic	4
	5		



D



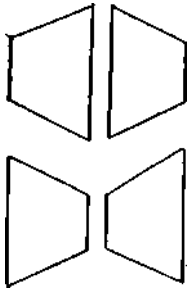
E

1 linişte agitaţie 2
3 mişcare . . 4
5 e
A stabilitate 1 instabilitate 2
/ \ 1 1 rezistentă 3 gravitaţie 4

III 1—■—■—1--------'— sprijin 5

IV

aspect static . 1
aspect dinamic 2
mişcare
centrifugă 3



Care dintre cele două forme vă sugerează o

..... 1

I.	vis 1		formă abstractă
	val 3		animal marin . . .
	nud 5		sau ? .....
II.	focă 1		leu de mare ....
	pasăre 3		animal stilizat . . .
	sau ?.....		
TO.	racheta 1		fuselaj avion . . .
	pasăre zburind 3		scoică .....
	sau ?.....		

I FISA Nr. 5

Incercuiţi temele le consideraţi corespunzătoare lucrărilor pe sculpturale

JV.	proiectil 1		peşte 2
	pasăre stilizată. 3		4
	sau ?.....		
V.	copac . 1		avînt constructiv 2
	platformă . . . 3		simbolul 4
	sau ?.....		braşQvului
VI.	îndrăzneală . . 1		forţă explozivă . . 2
	salt calitativ . . . 3		salt 4
	sau ?.....		
VII	Sfinx 1		1
	muntele 2		
	potenţial 3		
	sau ? 4		2

Incercuiţi temele sau titlurile pe care le-aţi 4
lucrărilor cunoscut

I. II. III. IV. V. VI. VII.

2
4

FIŞA Nr. 6

Indiferent de îndemînarea sau talentul dv. vă rugăm să desenaţi redînd prin linii, forme şi simboluri grafice [illegible]

1. Zborul

2. Infinitul

3. Căsnicie reuşită

4. Confruntare de forţe

5. Viaţa

6. Dinamism (Mişcare)

CUPRINS

Pag-

Cuvînt înainte 5
Introducere 11
Controversele problemei şi.....ipoteza de lucru 11

I. Teoria limbajelor 13
1.1. ***Scurtă incursiune 13***
1.2. Limbajele din perspectivă mono, multi şi interdis-ciplinară 14
1.3. Limbajul artistic : formă specială de exprimare şi comunicare interumană 16
1.3.1. Caracteristicile limbajului artistic 19
1.3.2. Limbaj artistic şi limbaj verbal : identitate, unitate şi disociere..... 23

II. Citeva discipline moderne şi problemele limbaju-lui artistic 28
11.1. ***Estetica informaţională şi comunicarea..... 28***
11.2. ***Semiotica (semiologia) şi implicaţiile sale 35***
11.3. ***Psihologia şi funcţiile limbajului..... 40***

III. Universul culorilor şi al formelor.....
ITI.l. ***Culoarea şi forma — ca însuşiri, semne şi mij loace de expresie 47***
IV. Caracteristicile culorii 54
IV. l. ***Culoarea in obiectivul cercetării multidisciplinare***

IV.1.3. Ipostazele şi valenţele subiective ale culorii . . 60
IV.1.4. Variabilele personalităţii umane şi psihologia culorii C4
IV. 1.5. Atributele impresive şi expresive ale culorii ... 7]
V. Culoarea ca limbaj 73
V. l. *Simbolul cromatic şi informaţia semantică ...* 73
V.l.l. „Geografia" şi „vocabularul" semnificaţiilor simbolice ale culorii 79
V.l.2 Conţinutul informaţional al culorii în spaţiul intra şi extra artistic..... 90
V.l.3. Armonia, contrastul, clarobscurul — elemente ale informaţiei estetice 97
V.1.4. Informaţia afectivă, a treia dimensiune a limbajului cromatic..... 106
V.1.5. Limbajul culorii şi mediul ambiental..... 111
V. l.6. Sinestezia ; descrierea unui caz inedit..... 120
VI. Lumea formelor 127
VI. 1. *Formă, figură, imagine .....* 128
VI. 2. *Forme şi anamorfoze în artă şi în afara ei .. .* 135
VII. Psihologia formei artistice 140
VII. 1. *„Gestaltpsychologie" sau psihologia formei ....* 143
VII. 2. *Virtuţile şi servituţile percepţiei în receptarea formelor artistice .....* 148
VIII. Limbajul formelor spaţiale..... 155
VIII.1. Comunicarea obiectual-simbolică 155
VIII.1.1.De la pictogramele neolitice la cele moderne . . 159
VIII.1.2. Probleme ale interpretării formei şi imaginii artistice în pictură 167
VIII.1.3. Brâncuşi sau descoperirea unui nou limbaj în sculptură 176
VIII.1.4. Şi arhitectura estelimbaj.....? 180

IX.1.4. Exprimarea mono si policromatică a informaţiei afective 202
IX.1.5. Descifrarea informaţiei semantice..... 208
IX.1.6. Cuantificarea informaţiei estetice 211
IX.1.7. Receptarea semnificaţiei formelor 213
IX. 1.8. Expresia grafică a unor sensuri programate . . . 216

X. Consideraţii generale 220

XI. Note bibliografice.....223

***Rezumat in limba engleză* — Abstract..... 233**

Redactor : SMARANDA POPESCU Tehnoredactor : MARILENA DAMASCHINOPOL
Coli de tipar : 16 pag. planşe 8
Bun de tipar : 23.07.1980